916/34

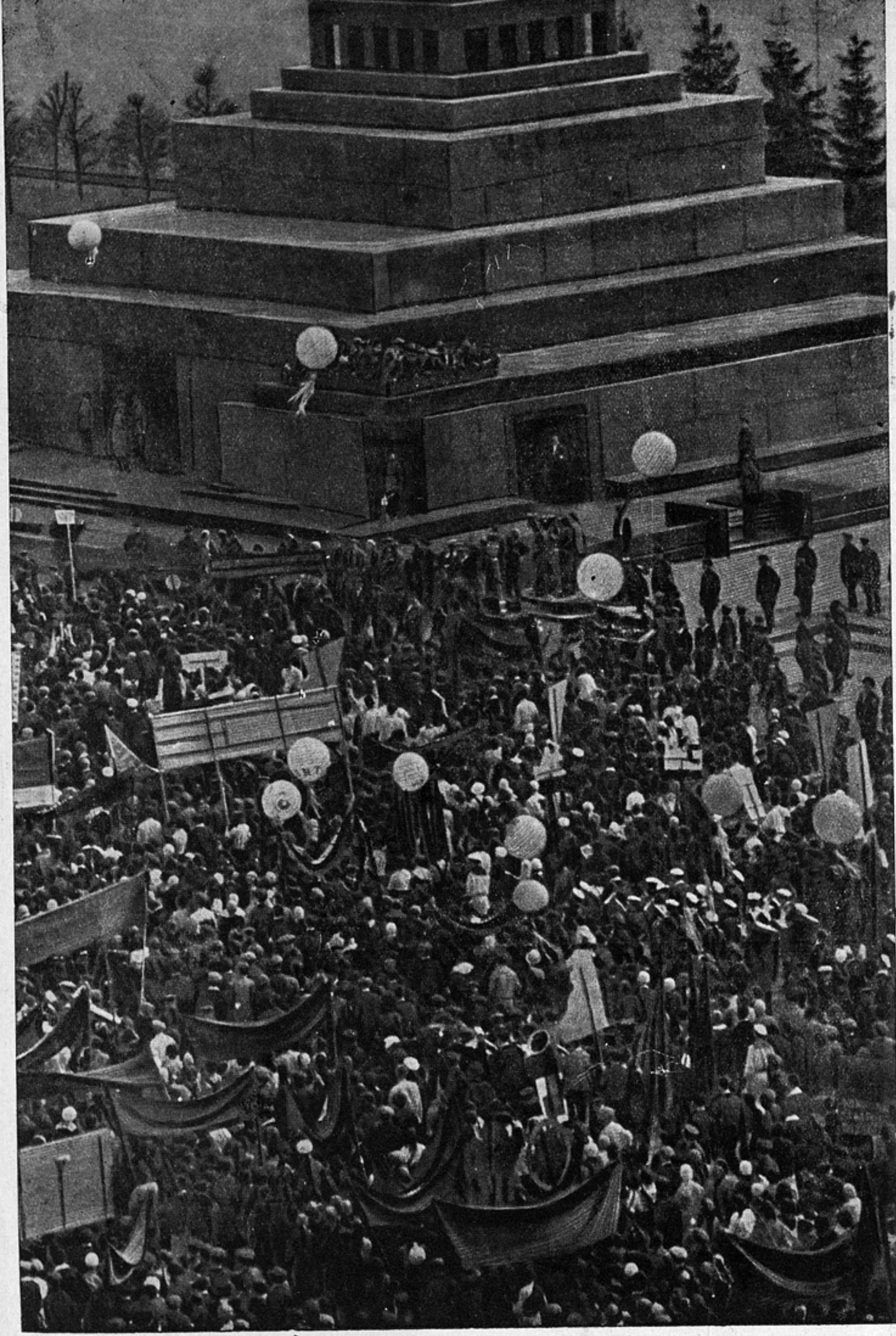
# Советское кино

С701
2

5

1934

+13



Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

# Советское кино

Ежемесячный журнал

Орган
Российской
ассоциации
революционной
кинематографии

4-й год издания

5

1934

## *СОДЕРЖАНИЕ*


Передовая . . . . . 3
С. ДИНАМОВ—За сюжетное искусство 5
А. ДОВЖЕНКО—Аэроград . . . . . 9
Б. АЛПЕРС — Аэроград и его автор . . 21
С. ЭЙЗЕНШТЕЙН — „Э!“ . . . . . 25
Н. ИЕЗУИТОВ — На путях к реализму 32
О. НЕСТЕРОВИЧ — „Гроза“ Островского и „Гроза“ Петрова . . . . . 49
И. САВЧЕНКО — Право запеть . . . 57
Р. КАЦМАН — Два года „практики“ РоссАРРК . . . . . 62



Выходит
под редакцией
Н. Агаджановой, А. Довженко, М. Колотозова, Н. Лебедева, В. Пудовкина, Н. Шенгелая, Ф. Эрмлера, К. Юкова (ответственный редактор)


На второй странице обложки — первомайская демонстрация на Красной площади. Кадр из Союзкинохроники. Оператор Б. Игнатович


Обложка работы художников А. Шахова и П. Клеттенберга.

Клише изготовлены цинкографией „Крестьянской газеты“ под руководством т. Бутаева

# Два года

**23/IV 1932 г. — 23/IV 1934 г.**

Прошло два года со дня исторического решения ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций.

Приближается день открытия Всесоюзного съезда советских писателей, на котором во всей полноте и реальной ощутимости будут обсуждены итоги двухлетней борьбы за практическую, творческую реализацию этого исторического решения.

Не только в литературе, но и во всех областях советского искусства это были годы активного, непрерывно растущего творческого подъема. Писатели, драматурги, художники и композиторы — в меру своих сил и способностей — отвечали на исключительное внимание и заботливость к ним партии именно так, как обязан отвечать подлинный художник: конкретными художественными произведениями, книгами, пьесами, картинами.

Ибо все существо, все значение апрельского постановления в том и заключается, чтобы максимально обеспечить всем честным советским художникам, «поддерживающим платформу советской власти и стремящимся участвовать в социалистическом строительстве», полную возможность осуществлять это участие прежде всего непосредственной творческой практикой — созданием произведений, понятных и близких массам.

За эти годы наше искусство обогатилось рядом крупных художественных произведений, по-настоящему любимых читателями и зрителями. И это — прямой результат практического осуществления постановления ЦК.

Как же проходила и проходит сейчас борьба за реализацию апрельского постановления в советской кинематографии?

В отличие от литературы, театра, изо, музыки — в кино не было оформленной пролетарской организации. Тем не менее отрицательное влияние РАПП последнего, предапрельского, периода оказалось здесь не менее, а подчас и более сильным, чем на других участках искусства.

Объясняется это в первую очередь слабостью и неустойчивостью творческих кадров кинематографии, низким уровнем теории кино, неавторитетностью художественно-политического руководства, наконец отсутствием живой активной связи киноработников с практикой социалистического строительства.

Творческая кинематографическая организация — АРРК — механически повторяла рапповские ошибки в литературе и других искусствах, углубляя и заостряя эти ошибки и часто извращая то положительное, что имелось в прошлом опыте РАПП.

Эти серьезные недостатки не могли, понятно, исчезнуть сами собой после 23 апреля 1932 года. С ними нужно было развернуть решительную и жестокую борьбу. И возглавлять эту борьбу должна была АРРК.

Должна была, но не возглавила. Темпы и качество перестройки арковской организации до сих пор более чем неудовлетворительны.

И если советская кинематография за два прошедших года значительно выросла и окрепла, если сейчас уже появились фильмы и имеются сценарии, свидетельствующие о несомненном художественном росте киноискусства, если с приходом писателей в кино поднимается на новую качественную ступень кинодраматургия, то меньше всего в этом «повинна» РоссАРРК.

При таком состоянии своей общественной организации творческие кадры кинематографии оказались предоставленными самим себе. Ошибочно толкуя, вульгаризируя апрельское постановление ЦК, отдельные художники, при попустительстве и слабости руководства, встали на путь создания так называемых «развлекательных» картин, представляющих собой эклектическое соединение схематической агитпроповщины и дурно понятой занимательности («Жить», «Слава мира»). Авторы подобных картин и сценариев были искренне убеждены, что они создают какой-то новый «этап» в кинематографии и по-настоящему отвечают на постановление Центрального комитета. По сути же дела «Жить», «Слава мира» и др. им подобные фильмы явно противоречили духу решения ЦК, призывавшего художников к созданию полнокровных идейно-насыщенных художественных произведений.

Свидетельством слабости политического и художественного руководства кинопроизводством, низкого идейного уровня кинематографических кадров являются фильмы «Моя родина», «Граница», «Одна радость», поставленные также после апрельского постановления.

Возможность появления этих политически вредных картин, искаженно показывающих действительность, еще раз напоминает нам, что каждая ошибка, даже самая небольшая, может привести художественное произведение к значительным, политически вредным изъянам.

И здесь во весь рост встает проблема идейно-художественного воспитания творческих кадров, политического руководства ими, проблема критики и теоретической работы в кино.

Ясно, что правильная постановка всех этих проблем должна опираться на положительную практику советской кинематографии.

В этом отношении показательна робость и недостаточная глубина в изучении и практическом использовании положительного опыта «Встречного» — первого и наиболее полноценного ответа на апрельское решение ЦК.

Только сейчас, через два года после постановления и через год после выхода «Встречного», осознается и преломляется в творческой практике то новое, что принесла в кинематографию картина Эрмлера и Юткевича.

Окончательное преодоление агитпроповщины и схематизма, борьба за сюжетность и образность кинопроизведений, приближение и овладение стилем социалистического реализма в кино, — все эти задачи практически, творчески поставлены «Встречным».

И если «Встречный» до сих пор одинок, если вслед за ним могли появиться фильмы, тяготеющие больше к «Славе мира» и несмотря на кажущуюся «занимательность» отвергнутые зрителем, то это — результат недостаточной борьбы за осуществление в кино постановления Центрального комитета.

Ответом, достойным того огромного доверия, которое оказала партия всем честным советским художникам, могут быть только идейно и художественно высокие произведения. Кинематография еще не дала этого ответа. Она должна дать его скорее. Партия и страна ждут.

# За сюжетное искусство[1]

*С. ДИНАМОВ*

Он огромен и внушителен, этот толстый синий том, отпечатанный в Париже, запрещенный в Англии и лишь недавно вышедший в Америке в полном виде. В нем заключен крохотный, как спичечная коробка, мирок, раздвинутый мастерством художника до огромных размеров. Но он, мир этот, мертвый и остановившийся, он неподвижен, разъят на отдельные частички, а они в свою очередь раздроблены до пылинки, а каждая пылинка — мир в себе, она живет отдельной и самостоятельной жизнью. Действительность становится хаосом, она теряет свои связи и законы, ее местами немыслимо понять, десятки страниц текут иногда как облака, очертания которых трудно уловить. Это — «Улисс» Джемса Джойса, тот самый «Улисс», который создал Джойсу целую школу последователей на Западе и немногих, но ревностных сторонников у нас.

«Улисс» — замечательное выражение гибели и загнивания империалистической буржуазии, это — образное воплощение мировоззрения, которому не дано видеть мир в его реальных связях, для которого все что есть — одинаково важно и одинаково бессмысленно.

Нужно ли учиться у такого художника? Нет, нет и нет. А вот Джон Дос Пассос, наш американский (но весьма колеблющийся) друг, учится у него. И застревает в этой трясине, в этом хаосе обломков мира. Дос Пассос строит свои последние произведения как мальчик, который сперва разломает сложный механизм, а потом скрепляет обломки. Прочтите «42-ю пареллель», «1919». Тут обрывок новеллы, там конец повести, здесь нечаянно, как упавшая иголка, воткнувшийся факт, а там, глядишь, зацепилось продолжение рассказа, начатого в первой главе, прерванного во второй, забытого в третьей, слегка затронутого в четвертой и наконец вспомянутого в пятой.

Это же судорога, а не творчество. Кое-кого это привлекает, но настоящее искусство не может быть таким судорожным и разорванным К сожалению, у нас нашлись некоторые представители такого же бессюжетного бессвязного искусства. Вот например режиссер Стрижак сделал картину о борьбе с интервентами и белыми на Каховском плацдарме.

Какая захватывающая, полная пафоса и драматизма тема.

А что из нее сделали наши доморощенные джойсисты и пассосисты? Борьба за Каховский плацдарм так и не показана, не разберешь — где белые и где красные. Вся картина напоминает дикобраза в темноте: шершавое и колкое, а что такое — не поймешь. Картина состоит из обрывков и эпизодов, из начал без концов и из концов без начал. Снимали не меньше года, истратили не одну сотню тысяч рублей, а посмотреть — нечего. Некоторые режиссеры вообще любят порезвиться и поиграть в кино-ребусы в семь и восемь частей.

Бывают и более крупные неудачи, как «Дезертир» Вс. Пудовкина. Как замечательно сделаны почти все кадры, когда берешь их отдельно. Звук органически влит в картину, он, как воздух, пронизывает все ее движение. Имеются куски потрясающей силы, как борьба за знамя с полицией. Каждый кадр стоит художнику много времени и энергии, он отточен, как драгоценный камень. А в целом все же картина не вышла. Почему? Отдельные кадры рассыпались, без единой нити сюжета. В

[1] Статья напечатана в Ц. О. партии „Правда" от 14 апреля 1934 г.

картине нет напряженного повествования о людях, нет интересной для зрителя судьбы героев.

А вот картина Эрмлера и Юткевича «Встречный» имела огромный успех, но ее прекрасный опыт был очень плохо использован в нашем кино. Как же, ведь нужно все открывать самим, зазорно учиться у своего товарища, создавшего массовую картину, нужно «изобретать», «поражать», «экспериментировать» на зрителе вместо того, чтобы закреплять достигнутое и двигаться дальше. Руководство Главного управления кинопромышленности при Совнаркоме СССР зашевелилось было, наметило какие-то дискуссии и работы о «Встречном», да так ничего и не сделало из этих заманчивых планов.

В чем же простой секрет успеха картины «Встречный»? В том, прежде всего, что в центре картины поставлены люди, строящие страну Советов, близкие и родные для миллионов зрителей. Они— народные герои, их мысли и чувства волнуют и заражают широкие массы. Во-вторых, поступки и действия этих типичных для массы людей связаны в одну яркую цепь крепко сбитым сюжетом, отдельные эпизоды не рассыпаются, как горох по полу, но сливаются в одну стройную и цельную картину. В-третьих, поскольку взяты типичные характеры в свойственных им положениях, картина вышла радостной и бодрой, она дает зрителю оптимистическую зарядку, помогает ему увереннее бороться. «Встречный» — картина о счастливой жизни. В картине наша действительность не лакируется, трудности не замазываются. «Нет таких крепостей, которых не могли бы взять большевики» — вот что расцветает во «Встречном» жизненными и волнующими образами.

Сюжетность — это один из основных элементов художественной формы. Развертывающаяся по инициативе М. Горького борьба за художественное качество органически включает в себя и борьбу за сюжетность нашего искусства.

«Сюжетность!»—изумленно спросят так называемые «документалисты». Зачем она? Нужно находить жизненные факты и регистрировать их. Вот и вся премудрость. Но это — премудрость пескаря, который однако обошелся нам дороже самой большой щуки. Дело в том, что «документалисты» накрутили довольно много картин, здорово нашумели о них, произвели сами себя в героев, совратили кое-кого из режиссеров, а потом опозорились, зритель их картин смотреть не стал, он правильно предпочел видеть или настоящую хронику или же художественную кинокартину. Теории документалистов были разбиты их же собственной практикой. Документалисты — в кино, фетишисты «факта» — в литературе, так называемые «беспредметники» и отчасти натуралисты — в живописи, — все они по-своему боролись с сюжетностью нашего искусства, все они стояли за голые факты, за сырье, отрицая особую природу искусства, в обобщенных и сюжетно связанных образах передающего действительность глубже и вернее, чем десятки «фактовиков».

Это — один лагерь, мешающий сюжетному советскому искусству. Но находятся и непрошенные защитники сюжета. Как же, как же, они ведь все время «боролись» за сюжет, они истратили на это тонны дорогой бумаги, они сделали массу докладов, приобрели даже учеников. Это «сюжетники» из лагеря формалистов. Послушать их, так можно подумать, что все секреты сюжетного искусства имеются только у них. Но они крайне подозрительны, эти друзья сюжета. В самом деле, чего стоит их главное утверждение, что основа сюжета — это так называемое «остранение», то есть нарочитое торможение действия.

Художник должен жизнь превращать в нечто странное, он должен ее коверкать и потрошить как убитого зайца, и только тогда, оказывается, он и создаст хороший «сюжет». Какая чепуха. Формалисты отрывают искусство от действительности, они прямо-противопоставляют их, уничтожая попутно идейность искусства. Сюжет — это связь событий и героев художественного произведения между собой. Столкновения, борьба, конфликты, противоречия, любовь, дружба, ненависть, — вот что связывает людей, вот что, в частности, всегда есть в подлинном художественном произведении.

Если писатель или художник видят мир разорванным, мертвым, вне реальных связей, — они никогда не сумеют создать крепкий сюжет, у них эпизоды

будут раздирать произведение на куски («Улисс» Джойса, романы Дос Пассоса, ряд вещей Пильняка, Андрея Белого). Крылья сюжета — это идеи, взятые из горячего потока жизни, наполненные ее биением, отражающие основные явления. В больших городах ходят не только по главным улицам, но пользуются многими дорогами. Искусство — больше самого большого города, в нем нельзя ходить только по одной дороге, хотя бы это была дорога монументального искусства. Нужны самые разнообразные сюжеты, вплоть до приключенческого (очень хорошо например, что писатели Пришвин и Перегудов сейчас пишут сценарии для кинокартин с охотой, приключениями и т. д.). Наше искусство раскрывается в самых разнообразных жанрах и формах, а следовательно нужно культивировать в различные виды сюжета.

Закончившийся недавно конкурс СНК Союза ССР на лучшую пьесу дает в этом отношении богатый материал. Премированные пьесы крайне разнообразны не только по своему содержанию, но и по своим сюжетам (вернее, потому их сюжеты так и различны, что различно содержание).

Корнейчук сюжетное здание своей пьесы «Гибель эскадры» строит из больших явлений, несколько вытесняя личные моменты. Главное для него — это борьба вокруг потопления Черноморской эскадры. Уничтожить корабли, чтобы они не попали в руки врага, и продолжать борьбу. Сохранить их для явно безнадежного сопротивления немцам. Передать украинским националистам. Вот три взрывных точки сюжета. Действуют массивы событий и явлений, жгучий интерес зрителя поддерживается тем, что к одному факту стянуты центральные вопросы революции: анархия или организованность, революционная решительность или мелкобуржуазная «левизна». Корнейчук не предрешает исторические факты в игру в «остранение», он сурово и реалистически говорит о них.

Иным путем идет Киршон в «Чудесном сплаве», создавая ряд комических положений (например, уборщицу принимают за научную сотрудницу, а последнюю, в свою очередь, — за уборщицу). Но это — только один из элементов сюжета. Киршон в центре ставит не эти случайные вещи, а борьбу молодежного коллектива за новый сплав металла. В пьесе замечательно то, что отдельные эпизоды и положения расходятся радиусом из этой центральной точки, что случайное, как бы оно ни было смешно, не ослабляет основного смысла пьесы.

Скучных людей вообще в жизни бывает больше, чем нужно. У нас они, к счастью, довольно быстро выводятся, но остались еще в кое-каких углах критики. Посмотрит этот критик «Поручика Киже» и упадет в обморок: ах, анекдот, ах, вся эпоха не показана. И невдомек ему, что бывают произведения искусства на большие исторические темы («Петр I» Ал. Толстого, например), но бывают произведения на темы частные, где упор не на показ эпохи в целом, а на живой и интересный комический рассказ о прошлом.

Не сомневаюсь, что найдутся суровые критики и в отношении «Чудесного сплава» Киршона. Как это можно, чтобы такой серьезный случай, как борьба за новый сплав, выглядел таким смешным. Но посмотрим, что скажет на это зритель (уверен, что смех зрительного зала будет лучшей похвалой автору), предварительно же заметим, что «легкий» сюжет Киршона есть безусловно плод большой работы, что живость, острота, неожиданность и яркость сюжета «Чудесного сплава» говорят в частности и о внимательной учебе драматурга у классиков (кстати, чтобы сказали скучные до зевоты критики, если бы они не знали, что «Мнимый больной» написан Мольером, — вот бы «проработали»).

Комические сюжеты, комедийная интрига создаются не для семинаров Института красной профессуры, но для того, чтобы сотни тысяч зрителей получили крепкую зарядку бодрости и оптимизма. Оптимистическая комедия — звонкая и радостная — вот что такое «Чудесный сплав».

А рядом с этой пьесой — «Часовщик и курица» украинского драматурга Кочерги. Тоже комедия. Но совсем другая. Герои выступают как символы (часовщик например — это пораженная смертельной болезнью буржуазия). Сюжет берет свое движение от столкновения обобщенных образов. Здесь мало непосредственного смеха, но мысль будет

получать толчки, внимание напряжено. Сюжет необычен и условен, но в нем крепкий реалистический стержень.

Еще более условен сюжет «Шахнамэ» Джанана: явно вымышленная восточная страна, явно вымышленные события. Но сила пьесы Джанана в том, что ее фантастика ничего общего не имеет с формалистической «остраненностью», а вырастает на твердой почве реализма. Да, вымышленная страна, да, почти сказочные события, но это все есть лишь особая форма реализма: пышная, яркая, сказочная и цветистая, как радуга.

Пьеса Б. Ромашева «Бойцы» посвящена очень большой проблеме жизни и работы командиров Красной армии в новых условиях, созданных успешным выполнением первой пятилетки. Драматурга здесь интересуют не только характеры в их отношении к миру, но развертывание правильно поставленной в пьесе проблемы. Получился однако некоторый разрыв между идеей и образами пьесы, сюжет вышел несколько ослабленным. Имеющиеся личные моменты утепляют пьесу, делают ее живой, ряд моментов развивается с большим напряжением, но все же налет дидактичности этим до конца не смывается.

Нашим драматургам много нужно работать над подобными сюжетами, используя опыт лучшей драматургии прошлого. Нет писателя более «проблемного» чем Шекспир: и теперь еще, спустя три столетия, не все его пьесы разгаданы по-настоящему. Но глубочайшие, ослепляющие своим блеском идеи Шекспира были у него неразрывно вплавлены в живой образ, в характер, в жизненный тип.

Мы видим, как различны сюжеты премированных на конкурсе пьес, как разнообразны они по своему содержанию и по своей форме. Вот это-то и хорошо. И не случайно конечно, что премированы исключительно сюжетные вещи и, во-вторых, что они так разнообразны. Не придумывать нужно сюжеты из ничего, но уметь находить их в жизни и творчески воссоздавать. Жизнь — вот лучший «сюжет». Но просто зафиксировать действительность — этого недостаточно. Нужно выделить главные связи, решающие конфликты, нужно факты жизни сделать интересными художественно, не прикрываясь тем, что раз это взято из жизни, то уже только поэтому интересно. Интерес зрителя, читателя создается, нужно много и упорно работать, чтобы связать жизненные факты и явления крепкими нитями сюжета.

Особенностью премированных на конкурсе пьес является их оптимизм, общий бодрый тон. Думается, что и над этим следует задуматься очень многим нашим художникам, изображающим очень часто нашу действительность с «жертвенной» точки зрения. Бодрые строители социализма — вовсе не великомученики, — они делают свое дело спокойно и уверенно. Зачем же превращать их в «страстотерпцев». Изображая нашу действительность, нужно, не скрывая трудностей, видеть, что мы — самое счастливое поколение. Показ счастливой жизни бодрости и уверенности строителей социализма — это необходимое условие хорошего и крепкого сюжета на темы нашей действительности. Так встает вопрос о финале. Нам не нужен ложный и фальшивый «счастливый конец» современных буржуазных произведений. Конечно бывают катастрофы, неудачи, затруднения, личные тяжелые переживания, но ведь будущее — только за рабочим классом. И правы наши зрители и читатели, которые требуют от писателя, режиссера, художника, чтобы их произведения звали на борьбу, прививали радость жизни, помогали видеть все богатство и красочность мира.

И хорошо, что как премированные, так и рекомендованные по конкурсу СНК СССР на лучшую пьесу произведения полны большой бодрости и жизнерадостности (даже такая трагическая вещь как «Жизнь зовет» Билль-Белоцерковского).

Вопросы художественной формы сейчас не есть дело узкой касты литераторов и работников искусства. Нет, сами широкие массы становятся активными участниками борьбы за высокое качество нашего искусства, они требуют настоящего мастера и настоящей работы от писателей и художников. Нам нужно сюжетное искусство, в котором глубина идей, совершенство формы, актуальность тематики, художественность языка сливались бы воедино с ясным и напряженным развитием действия.

# Аэроград

**литературный сценарий**

## *А. ДОВЖЕНКО*

*НДП.* ДА ЗДРАВСТВУЕТ ГОРОД АЭРОГРАД, КОТОРЫЙ НАМ, БОЛЬШЕВИКАМ, НАДЛЕЖИТ ПОСТРОИТЬ НА БЕРЕГУ ВЕЛИКОГО ОКЕАНА

*1—8.* Океан. Тайга. В тайге на поляне играет большой симфонический оркестр.

*НДП.* МЕЖДУ БЕРИНГОВЫМ МОРЕМ, ГДЕ ГУЛЯЮТ ЛЬДЫ И ЭСКАДРЫ НАШИХ КИТОВ

*9—11.* Море. Тингенейские сопки. Море. Киты.

*НДП.* НА ВОСТОК ОТ СВЕРХРЕКИ АМУРА

*12—15.* Река Амур летом. *(НПЛ)* Река Амур зимою. По занесенному снегом Амуру идут серебряные красноармейцы.

*16—20.* Огромные ряды аэропланов на снегу. Ряд летчиков. Большое орудие.

*НДП.* ЧЕРЕЗ АМУРСКУЮ ГРАНИЦУ НЕСУТ ЧУЖИЕ ЛЮДИ ДИНАМИТ — ШЕСТЕРО РУССКИХ, ДВОЕ НЕРУССКИХ

*21—24.* Звериная тропа. Погружаются в тайгу эти люди.

*НДП.* ВНИМАНИЕ. СЕЙЧАС МЫ ИХ УБЬЕМ

*25—26.* Показались они на поляне и скрылись.

*НДП.* НА БЕРЕГУ ЯПОНСКОГО МОРЯ ИМЕНИ КАРЛА МАРКСА

*27—30.* Тайга. Музыка. В тайге матросы строят деревянные дома.

*НДП.* УКОРАЧИВАЕТСЯ СТАРЫЙ СВЕТ И СУЖИВАЕТСЯ ВЕЛИКИЙ ОКЕАН

*31.* Летит аэроплан. Летит множество аэропланов.

*32.* Летят по морю глиссера.

*НДП.* ТАЙФУН ИДЕТ ИЗ ЯПОНИИ

*33—43.* Японское море. Ревет тайфун. Приморские сопки. Шумит тайга. Грохнулся на землю старый кедр.

*44.* С берданкой за плечами Степан Глушак стреляет из маузера по нескольким точкам.

*45—47.* Стреляют по Степану.

*48.* Семеро. Шестеро. Пятеро.

*49—50.* Храбрых людей.

*51.* Так стреляют враги, упорно и долго искавшие встречи.

*52.* И когда пятеро были убиты, двое пустились бежать.

*53—63.* Бежали день и ночь. И еще день и ночь. Бросали ненужные ружья и тяжелую одежду. Ползли на сопки. Катились с сбрывов. Падали в ручьи. Лезли через поваленные стволы умёрших деревьев. Увязали в болотах. Задыхались от самурайского бешенства и ужаса. Глушак гнал.

*64.* Простились друг с другом и расползлись в разные стороны.

*НДП.* ДАЛЕКО ВИДЕН ЧЕЛОВЕК В ТАЙГЕ, КТО УМЕЕТ ТАЙГУ ЧИТАТЬ

*65.* Это Глушак. Пятьдесят лет несет по тайге ружье и улыбку.

*66.* Настигает Глушак самурая.

*67.* Еще ближе.

*68.* Еще.

69. Совсем. Стали.
70. Взводит маузер Глушак.
71. Самурай:
— *Я умираю?*
72. Глушак:
— *Да.*
73. Самурай:
— *Дай перед смертью несколько слов.*
74. Глушак:
— *Даем.*
75. Самурай:
— *Ай!.. я ненавижу твой спокойный тон. Будь ты проклят!*
76. Глушак:
— *Чего ж вы сердитесь, дурак?*
77—79. Самурай:
— *И весь твой край, и нация твоя! твое спокойствие и твой веселый пот! и коллективный труд, и вся тайга— миллион кубометров! И рыба, и крабы, и трепанги, и уголь... Японец я и самурай!.. И нефти миллионы тонн, и медь, и зверь, и хлеб, и города от моря до Байкала!*
80. Глушак:
— *Не выйдет.*
81. Самурай:
— *И власть, и партия, которой служишь ты! Я умираю.* (Пауза) *Сегодня разлетелся вправх сучан и шахты... Мой динамит...* (Пауза) *Молчишь? Что ж ты молчишь?*
82. Глушак:
— *Что ж говорить? Статистика твоя верна и в целом и в деталях. В своей погибели ты расписался без ошибок... А динамит я подобрал на той неделе и закопал в тайге.*
83. Заметался, завыл самурай.
84. Глушак:
— *Ну, довольно вертеться. Будет. Спокойно. Стреляю.*
85. Выстрелил. *(ЗТМ)*
86. Таежная река, на берегу Глушак.
87. Ищет след. *(НПЛ)*
88. Тайга. Ищет след. *(НПЛ)*
89. Тайга. Пейзаж двинулся. *(ЗТМ)*
90. Движется совершенно иной пейзаж. *(ЗТМ)*
91. И еще один. Стал пейзаж.
92. Далеко побежал человек и скрылся в зимовье.
93. Из-за дерева выглянул Глушак. *(НПЛ)*
94. Глушак перед зимовьем. Необычайно сдержан и четок.
95. Говорит в аппарат:
— *Сейчас войдем и убьем.*
96. В зимовье. На столике голова изюбря с огромными пантами.
97—98. Охотничьи принадлежности. Ружье. Шкуры и т. п.
99. Дверь. (Пауза) Вылетает с треском дверь от сильного толчка извне.
100. — *Выходи!*
Кричит Глушак.
101. (Пауза) В черной дыре на пороге появляется Худяков. Ровестник и друг Глушака. Охотник и зверовод.
102—104. Одновременные крики.
Глушак:
— *Василь, ты? Стой! Господи, чуть было греха на душу не принял!*
Худяков:
— *Степан! Стой! Стой! Степан Михайлович! Что? Ну, что? Что? Что? Что?*
Глушак:
— *Да. Старею... Не тот глаз... Скажи, ты ничего не заметил?*
105. Худяков:
— *Нет. (НПЛ)*
106. Глушак и Худяков в одном кадре.
Глушак:
— *Пятьдесят лет нашей дружбы прошумели в тайге, как один день. И каждый день смотрю и не насмотрюсь. И все спрашиваю себя, есть ли на свете еще такая красота и такие*

*богатства. Нет. Такой красоты и таких богатств на свете нет. Скажи мне, друг, ты ничего не замечал?*

*107.* Худяков:

— *Нет. (НПЛ)*

*108.* Останавливается уходящий Глушак шагах в семидесяти:

— *Василь Петрович!..*

*109.* (Близко) — *Василь Петрович! Помнишь? Еще мальчиками!.. Я убил тогда пятого тигра .и спас тебе жизнь. С тех пор гольды зовут меня Тигриной Смертью.*

*Так вот, на днях прилетает из Москвы мой сын.*

*Он пишет, что десять тысяч километров — это уже близко!*

*Мы уже близко, Василь Петрович!*

*Пробивает молодежь к океану новый путь. А на берегу, где я того тигра... помнишь?.. воздвигнется город Аэроград.*

*Он пишет, что этот город решит и нашу жизнь и Тихий океан.*

*Поэтому скажи мне еще раз—ты не замечал здесь чужого человека?*

*110.* Худяков (издалека):

— *Нет!*

*111.* Стоит Худяков. Слышно:

— *Спасибо, друг! Прощай!*

*112.* Тайга. Слышно:

— *Брось хутор, Василь! Не хуторское время! Погибнешь!*

*113.* Тайга (как эхо)

— *Погибнешь!*

*114.* Стоит Худяков. Уходит в зимовье.

*115.* Сел. Тяжело задумался.

*116.* Раскрывается кадр. Сидит Худяков. Возле Худякова сидит японец-самурай. *(ЗТМ)*

*НДП.* ТАЙФУН ИДЕТ ИЗ ЯПОНИИ

*117.* Бурное море. *(ЗТМ)*

*118.* Бурное море *(ЗТМ)*

*119.* Бурное море.

*120.* Староверческий попик на горе:

— *С высоты Сихотэ-Алинского хребта, с истоков таежной речки Бикина пророчествую на Север и на Запад и на Юг —*

*Красная звезда да погибнет от восточного ветра!*

*121—122.* Тайга. Идут люди с ружьями.

*123.* Попик:

— *Вижу войну с Японией!*

*Вижу гибель красного дьявола!*

*Приди, белоземелье, приди!*

*124.* Толпа староверов. Старики. Женщины. Мужчины. Некоторые с ружьями. Сто человек. Двести человек.

*125.* Стоит попик и в мрачном трансе ловит руками воздух.

*126.* Двое староверов. В кадре крик:

— *Шабанов!.. Шабанов идет!.. Шабанов!..*

*127.* Зашевелилась толпа.

*128.* Страшно женщине смотреть на Шабанова.

*129.* Страшно другой женщине.

*130.* Лезет на камень Шабанов. Стал.

Худой, изорванный, заросший, с воспаленным ртом человек.

*131.* Шабанов:

— *Во имя отца и сына и святого духа!*

*132* (Пауза). Сейчас Шабанов будет продолжать.

Старовер Могилин:

— *Откуда? Где жил ты десять лет?*

Шабанов:

— *В Манчжурии — Манчжоу-Го.*

*Оттуда вам и говорю.*

*133.* Могилин:

— *Ну?*

*134—136.* Шабанов:

— *В Хабаровске читал я «Правду» на заборе. Поплыл забор перед глазами.*

*И толпа... Тогда ее купил за пять ссветских за копеек... и «Правда» выпала из моих рук. Она была о нас. Ее кричало радио. Хрипело. Мне в голову! В затылок! В грудь!*

*«Где староверы? Куда бежали кулаки?» Перепугался конь и вихрем на дорогу.*

*Шлагбаум падает... Смотрю — в вагонах наших родичей антихристы везут на запад и на запад, как класс, с детьми и стариками.*

*137.* Попик:

— *Горе!.. Горе!..*

*138—139.* (Пауза) Шабанов:

— *Молчите?.. Где Никодимов? Где Петров? В земле.*

*Где подпольные офицеры? Господи христе!*

*В лесопромхозах изловили!*

*Из промыслов колхозных как щенков за уши и амшь!*

*Восстание!..*(Пауза)*Молчите?*

*Где братья Кудины? Силаев? Где Шарапов?..*

*Шарапова Анисья!*

*140.* Анисья:

— *Я.*

*141.* Шабанов:

— *Вдова!*

*142.* Анисья:

— *Спасите! Спасите!*

*143.* Голоса:

— *Тише! Тише!.*

*144.* Шабанов:

— *Гликерия Силаева!*

*145.* Силаева:

— *Ай!*

*146.* Шабанов:

— *Вдова!..*

*Вдова Марфа Кудина!*

*147.* Марфа кричит.

*148.* Шабанов:

— *Кудина Фекла!*

*149.* Фекла падает.

*150.* Шабанов:

— *Мария Кудина!*

*151.* Мария:

— *Вдова?.. Врешь... Врешь... Скажи, что ты врешь.*

*152.* Шабанов молча бросает Марии шапку убитого мужа.

*153.* Ловит шапку Мария, падает и ползет, как раненый зверь.

*154.* Шабанов:

— *Наткнулся на тела случайно, бредя шестнадцать дней в тайге.*

*155.* Могилин:

— *А делегаты как? Самураи?*

*156.* Шабанов:

— *Самураи? Не знаю... вдвоем им не дойти сюда. Вожатых перебил Глушак— Тигриная Смерть.*

*157—159.* Комната Глушака. Спит ребенок. На лежанке мальчик подросток.

Сидят Глушак и китаец, друг Глушака.

Глушак:

— *А вот не может тигр смотреть человеку в глаза. Сколько раз бывало, помню, заревет, прыгнет на тебя, как бес, и в двух шагах на секундочку остановится.*

*Обязательно.*

*Ну, тут конечно его и стреляешь.*

*И подумать только, какая сила у человека в в глазу!*

*160.* Внук:

— *Небось, страшно?*

*161.* Глушак:

— *Не. Страшно человека. Человек храбрый стал. Так и прет.*

*162.* Внук:

— *Боишься, дедушка?*

*163.* Глушак:

— *Да нет...*

*164.* Мальчик:

— *Нет боишься. Эх ты, трус! А еще большой!*

*165.* Глушак:

— *Ну ладно, ладно, спи.*

*166.* Комната Шабанова. Жена:

— *Приехал?*

Шабанов:

— *Приехал. Не ехал я. Летел.*

*И от полета конь кровь выплюнул и сдох.*
*Тогда я побежал как вор, минуя города, колхозы, промысла лесные...*
*Звериною тропою три ночи полз я к морю.*
*Колхоз.*
*И кто? Корейцы рыболовы — слуги наши.*
*Злоба кипит, кипит, кипит... Язык сухой... воды!..*

*167.* Подбегает жена с кружкой.
*168.* Бросает кружку Шабанов... Детский крик.
*169.* Женщина зажала рот ребенку.
*170.* Шабанов:
— *Земля кругла и вертится. Слышь?*
*Вертится!..*
*Бога нет! Женщины в штанах! Ляжки голые!*
*Музыка в тайге!*
*Таежный зверь бежит...*
*Железные дороги...*
*Лес рубится, справа, слева...*
*Все ближе, ближе! А на границах армия.*
*Трактор в трактор.*
*Пашут, пашут большевики, поют!* (Пауза)

*171.* Шабанов к жене:
— *Убей детей! Они уже не наши...*

*172—173.* Жмутся дети к Шабанихе. Ужас.

*НДП.* У ЛЕТЧИКА ГЛУШАКА РОДИЛСЯ СЫН В ТАЙГЕ

*174.* Маленький. Немножко косоглазый.
*175.* Потому что косоглазая жена.
*176.* Летит молодой Глушак Владимир.
*177.* Над тайгой.
*178.* Над огромными реками.
*179.* Бросает Глушака.
*180.* Валится Глушак в воздушные ямы.
*181.* Взлетает.
*182.* Дыбом земля.
*183.* Врывается Глушак в дальневосточные облака.
*184.* Сынишка маленький, косоглазый.
*185.* Молодой отец летит над тайгой.
*186.* Сынишка в люльке.
*187.* Мать.
*188.* Мать.
*189.* Поют девушки.
*190—193.* Говорят гости.
— *Назовем его Ким!*
— *Назовем его Дерсу!*
— *Назовем его Ван-лин!*

*194.* Глушак с подростком на руках:
— *Назовите моего внука Павлом.*
*Партизанское наше имя.*

*195.* Девушки (поют):
(п е с н я)
*196.* Конница (поет):
(п е с н я)
*197.* Летит отец.
*198.* Спит Ким - Дерсу - Ван - лин - Павел.
*199.* Приземлилась машина. *(НПЛ)*
*200.* Входит летчик-отец (волчья шуба):
— *Здравствуй, дорогая!*
*201.* Целует лицо жены.
*202.* Целует лицо. (Поют девушки)
*203.* Упал на кровать и заснул.
*204.* Глушак к гостям:
— *Тише!*
*205.* Глушак на пороге дома:
— *Тише!..*
*206.* Тихо. Вечер.
*207.* Спит тайга. Поют далеко, далеко.
*208.* Спит Владимир.
*209.* Сидит возле него жена.
*210.* Стоит аэроплан. Сторож.
*211.* У аэроплана Глушак и Чен, китаец
*212.* Чен:
— *Да. Пролететь 10000, это...*
*213.* Глушак:
— *Это труднее, чем самому итти на шестнадцатипудового кота.*
*214.* Подходит китаец Ван-лин, средних лет, сухой, небольшого роста, очень скромный, тихий человек. Ван-лин:
— *Степан, лихие люди появились в тайге.*
*215.* Глушак смотрит на Ван-лина.
*216.* Ван-лин:
— *Степан, они идут от Имана, Хора, Фудзина.*

217. (Пауза) Ван-лин:

— *Степан, они идут с ружьями и не стреляют.*

218. Глушак:

— *И идут они не по движению зверя. Знаю.*

219. Ван-лин:

— *Ты все знаешь, Степан. Ты уже убил их мало-мало. Твои следы я видел возле фанзы Худякова.*

220. Глушак:

— *Ну, ну.*

221. Ван-лин:

— *Твоего друга нет. Ушел в тайгу с другим человеком.*

222. Глушак:

— *Вот как? Завтра, Ван-лин, иди по следам. И на деревьях насечки, насечки. Понял? Мы идем вслед.*

223. *(Из ЗТМ)* Аэроплан ярко освещен утренним солнцем.

224. Просыпается Володя.

225—228. В доме радостно, весело.

229. У аэроплана. Глушак, Володя, жена. Дети. Колхозники.

230. Володя:

— *Ну, пока. Завтра в в 11 часов утра на чукотском полуострове забираю застрявшего там американского кругосветного летчика и завтра же в 9 часов утра выгружаю его в Америке.*

Глушак:

— *Как? Против часов?*

231. Бортмеханик:

— *По движению земли. Только малость побыстрее на тех широтах.*

(Гул заведенного мотора)

232. Посыпали мальчишки.

233. Смотрит на небо жена. *(НПЛ)*

234. Колхозный двор. Колхозники.

235. Группа одна.

236. Другая.

237. Подходят четверо, пятеро.

238. Женщины.

239. Начполитотдела Кузнецову двадцать пять лет.

Начполитотдела Кузнецов стоит на трибуне.

Говорит:

— *Иванов!*

240. Иванов:

— *Я.*

241. Кузнецов:

— *О тебе, Иванов, поются песни. В волочаевском бою ты получил двенадцать ран, и чорт тебя не взял.*

242. Иванов:

— *Ну ладно, слышал.*

243. Кузнецов:

— *Почетный красноармеец Пугаев!..*

244. Пугаев:

*Ну!*

245. Кузнецов:

— *...перековавший благородный меч на колхозную пасеку.*

246. Пугаев:

— *Ну, не выдумывай, ученый.* (Смех)

247. Кузнецов:

— *Цин-сян бесстрашный.*

248. Цин-сян смеется.

249. Кузнецов:

— *Что-то не похоже стал.* (Смех)

*Ефим Коса! Меня разбирает смех при мысли, что ты был дивным героем спасских боев.*

250. Коса:

— *Смейся. Мне было не до смеха. Бывало как врежусь в козачню или в японцев. Ух, и страшно было, клянусь.*

251. Кузнецов:

— *Савва Щербань!*

(Голоса: *Ну, довольно, говори толком*)

— *Говорю. Товарищи колхозники! Столбовые бойцы революции! Вы стареете.*

*Вы богатеете и стареете. И это смешно. За плечами у вас могучая Красная армия, и вам наплевать на все, что творится у вас под боком.*

(крики: *Ну, ну, посмотрим).*

*Я боюсь уже посылать вас в тайгу даже на кабана!*

252. Засмеялись девушки.

253. Кузнецов:

*— Еще раз шутки в сторону...*
*Знатные бойцы революции! В своей старости— юные субъекты истории!*
*В тайге, на путях к Аэрограду, чужой динамит.*
*И чужие люди...*
*Слово имеет Глушак.*

254. Среди бойцов — Глушак:

*— Да что говорить... Надо, так надо. Действительно, люди есть. (НПЛ)*

255. В комнате Глушака. Глушак вооруженный:

*— Ну, прощай, стара.*

Жена:

*— Прощай! Малый—в небо, старый — в лес. Иди, старая лесная собака. Иди. Пусть хоть на этот раз староверы проломят тебе голову.*

256. Глушак:

*— Господи, зачем я на этой тигре женился? (НПЛ)*

257. Глушак среди колхозников. Все вооружены. Старые. Больше молодых.

258. Кузнецов:

*— Ведет Глушак. Командую я.*

(Читает один куплет песни. Звучит она как присяга, как боевой клич)

259. Подхватили колхозники-бойцы песню. *(НПЛ)*

260. Ушли в тайгу. Замирает песня.

261. Клубится в тумане Берингово море. Анадырская сопка.

262. Снежная равнина Чукотки. Снежные холмы.

263. На снежной равнине торчит аэроплан.

264. Кругосветный летчик сидит и слушает.

265. Патефон на снегу.

266—268. Плывут причудливые торосы в Беринговом проливе.

269. Сидит кругосветный летчик.

270. Высунулась нерпа. Наслаждается музыкой.

271. Летит аэроплан. Гул.

272. Патефон остановлен. Встал летчик.

273. И вытянулся, как на параде. Кружится гул. Ближе и ближе.

274. Бежит на лыжах веселый чукча. Тишина.

275. Нырнула нерпа.

276. Бежит чукча.

277. У аппарата Владимир Глушак, бортмеханик и американец.

278. Летчики запели песню. *(НПЛ)*

(п е с н я)

279—282. Ту же песню поют где-то далеко, на полях, в детских садах, в школе. *(НПЛ)*

283. Играет граммофон на снегу. У граммофона чукча. И больше никого...

284. Несется песня над Беринговым морем.

285. Староверческая молельня. Колокольный звон несет печаль.

286. Звонит утонувший в летах попик.

287. Тайга. Идет, прислушиваясь, Ван-лин. Стал. Звон.

288. Спрятался Ван-лин за дерево. Звон.

289. Прошла группа людей с ружьями. Звон.

290. Звонит попик. Врезается в звон хор староверов.

291—295. Поют староверы:

*— Спасите. Погибаем. Спасите. Погибаем. Погибаем.*

296. Староверческая изба.

297. Женщина вцепилась в мужа:

*— Не ходи. Страшно мне. Страшно!*

298. Воют бабы в другой избе.

299. Поют изуверы:

*... Погибаем...*

300. Юноша старовер в избе. Руки разбросаны.

Бледный:

*— Не пойду! Страшное дело задумали!*

301. Стоит против юноши его мрачный отец. С винтовкой.

302. Девушка. Бросается к отцу и хватает винтовку.

303. Стоят староверы-охотники с ружьями.
Звон.

304. Хор:

— *От множества содеянных нами прегрешений! От множества содеянных нами прегрешений!*

305. Стоит пара староверов. Слышно:

— *...множества!...*

306. Стоит воспаленная местью Мария Кудина с ружьем.
Слышно:

— *...мно-о-жества!...*

307. Шабанов:

— *Слышали? Много есть улажено новой властью постановлений, которых нам, староверам, выполнять никак невозможно.*
*Какая дается народу наука и чему научает. Волхованию, пляскам, песням. И куда ведет? К дьяволу.*
*Нам, христианам, стыдно и страшно об этом говорить, а не токмо делать.*
*И вот сих ради вин и обстоятельств нам оказалось лучше со зверьми в лесах жить и всяческую нужду терпеть, чем в городах или красных селах при власти дьявола. Доколе?*

308. Старовер:

— *Доколе?*

309. Стоят староверы. Голос из массы:

— *Страшно армии. Сам говорил.*

310. Шабанов:

— *Страшно?*

311. Старуха:

— *Живем восемь лет со зверьми, и никто, никто о нас не знает.*
*Тише, родимые, тише.*

312. Шабанов:

— *Тише?.. Жаба...*

313—314. Группа парней. Горящие глаза.

315. Шабанов:

— *На этом месте... Вот пониже. На берегу океана закладывают черти город...*
*Аэроград.*
*Сегодня! Завтра. Завтра!!*
*Это что?*

316. Бросается юноша.

317. Подбегает к Шабанову, обращается к староверам.

318. Говорит:

— *Аэроград! Жизнь!*
*Братцы, жить хочется.*

319. Сильным ударом кулака сшибает юношу Шабанов. Крик.

320. Стоит самурай. За ним Худяков.
Посмотрите на эту пару.

321. На самурая.

322. На Худякова.

323. И на староверов.

324—325. Самурай посмотрел на Шабанова. Самурай понял.

326. Подошел к попику и... поцеловал крест.

327. Ахнули староверы.

328. Стоит самурай.

329. Хотела было Мария Кудина спросить самурая о погибшем муже, раскрыла рот. Зажали рот Марии Кудиной.

330. Оглянулся самурай.

331—335. Идет самурай среди староверов, всматриваясь с улыбкой в каждое лицо.

336. Смотрит на все это из тайги Ван-лин.

337. Самурай:

— *Разойдитесь по домам. Завтра я буду немнозко говорить.* (*ЗТМ*)

338. Ночь. Спит староверческое село.

339. Океан. Ночь. Подводная лодка.

340. Тайга. Ручей. Тихо.

341—343. Олени в загороди.

344. Возле оленей, опершись на загородь, стоит Худяков.
Оленья мечта.

345. Идет самурай.

346. Самурай стоит.

347. Самурай поет.

348. Самурая слушают олени.

349. Худяков.

350. Староверы.

*351.* Самурай совершает ритуальную гимнастику — танец. (*НПЛ*)

*352.* Самурай возле Худякова.

*353.* Худяков, показывая на оленей:

— *Вот таких семьдесят голов отобрали и прицепили ярлычки.*

*354.* Улыбается самурай. (*НПЛ*)

*355.* Утро. Море. Тихо идет подводная лодка. Другая, третья.

*356.* Летит аэроплан.

*357.* Плывет под аэропланом тайга.

*358.* Ведет Глушак бойцов через таежную реку.

*359.* Увидел это медведь и убежал вон.

Увидел это олень и скрылся.

*360.* Стоит Марфа Кудина. Сгорает от безмолвной ярости.

Слышен голос Саввы Могилина:

— *Сегодня ночью не спала тайга. Ни человек, ни зверь.*

*361.* Стоит группа староверов. Подходит еще один. Напряженное внимание.

Голос Могилина:

— *Таежная земля горит под нами местью. Возьми нас. Выслушай.*

*362.* Попик:

— *Прекратите революцию!*

Старовер:

— *Тише, чорт!*

Другой:

— *Тише, тише!*

*363.* Загудели староверы

*364.* Самурай. На нем все взоры.

*365.* Савва Могилин:

— *Вот делегация к японскому царю.*

*366—368.* Стоит делегация к японскому царю.

*369.* Самурай:

— *Слишком поздно. Через неделю с Уссури наступают на приморье непослушные Микаду офицеры. Вам действовать пора отсюда... Я ничего не сказал... Что? Армия сильна? Армия храбра?.. Армия умирает. Армия пополняется крестьянами. Вами.*

*370.* Шабанов:

— *Смирно.*

(Зашумело, залязгало)

*371.* Самурай видит, как подтягиваются, выравниваются староверы. Где-то завыла баба. Один взгляд японца. Кто-то взгляд перехватил. Кто-то побежал. Закричал. Тихо. Не слышно бабы.

*372.* Шабанов:

— *Не людям служим, богу! Радиостанцию в Кхуцине воюем завтра и возвещаем от океана миру о революции конце. Колхозников же и комиссаров и их детей и жен — на кол, в огонь и в воду, покамест не умрут.*

(Поворачивается в сторону самурая, как фельдфебель.)

*373.* Самурай пятится назад.

*374.* Разбегаются староверы.

*375.* Смотрит на небо Могилин.

*376.* Пролетает над поляной Владимир Глушак.

*НДП.* ПОЛОВИНА ПОРАБОЩЕННОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА ВЛАЧИТ СУЩЕСТВОВАНИЕ ВОКРУГ ВЕЛИКОГО ТИХОГО БАССЕЙНА

*377.* Тайга. Бежит самурай. Гул аэроплана.

*378.* Не выдержал Ван-лин и бросился на самурая.

*379—383.* Вцепились друг в друга и покатились под обрыв.

*НДП.* ЕСЛИ БЫ ВАН-ЛИН ПОТРЕБЛЯЛ НАНКИ НА ОДИН МЕТР БОЛЬШЕ, ОН СПАС БЫ АНГЛИЮ ОТ ТЕКСТИЛЬНОГО КРИЗИСА (450 миллионов метров нанки в год)

*384.* Подбегает Худяков. Зажал Ван-лина в кулацкие тиски.

— *А, попался, идол. Здравствуй, гепеу.*

*НДП.* ДА ЗДРАВСТВУЕТ ГОРОД АЭРОГРАД, КОТОРЫЙ НАМ, БОЛЬШЕВИКАМ, НАДЛЕЖИТ ПОСТРОИТЬ НА БЕРЕГУ ВАН-ЛИНОВОГО ОКЕАНА

*385.* Ван-лин привязан к дереву.

— *Умирает маленький Ван-лин. Шанхайский кули. Жизнь была маленькая. Кушать мало-мало... Ван-лин носил все, что на Ван-лина клали. И падал. Больно... Ван-лин не носил чужих пулеметов и потому у него новая родина. Сейчас Ван-лин будет кричать. Это будет последний крик Ван-лина.*

(Музыка) *Народы, вставайте. Вставайте. Вставайте...*

*Володя, сынок, похорони меня в Аэрограде. Я смеюсь им в лицо...*

*386.* Ударил Худяков Ван-лина дубиной.

*387.* Аэроплан на площадке.

*388.* Бегут к нему староверы.

*389.* Стреляют.

*390.* Володя и бортмеханик принимают бой.

*391.* Бежит кучка молодых староверов. Без оружия.

*392.* Стали. Поднимают руки вверх.

*393.* Кузнецов и Глушак с бойцами-колхозниками.

*394.* Врываются бойцы и начался бой.

*395.* Бросилась кучка молодежи к бойцам с поднятыми руками.

*396.* Бьются в овраге.

*397.* Поджигает сарай старик. Подбегает боец:

— *Казенное имущество, пес.*

*398.* Носится в бою Шабанов.

*399.* Кузнецов.

*400.* Худяков.

*401.* Староверы.

*402.* Поп:

— *Красная звезда да погибнет...*

*403.* Разгораживает Худяков питомник.

*404.* Бросается боец к Худякову.

*405.* Убил Худяков бойца.

*406.* Кузнецов.

*407.* Самурай.

*408.* Летит из сарая скот.

*409.* Глушак и сын в бою.

*410.* Падает старовер.

*411.* Кузнецов в бою.

*412.* Другой.

*413.* Третий.

*414.* Стреляет Худяков.

*415.* Выбегает на бугор Шабанов. Падает.

*416.* Поднимает руки старовер.

*417.* Другой.

*418.* Группа староверов с поднятыми руками.

*419.* Кричит попик.

*420.* Падает боец.

*421.* Падает другой.

*422.* Выбегают пять-шесть бойцов.

*423.* Стреляет Худяков.

*424.* Глушак. Увидел Худякова:

— *Худяков? Стойте. Стой!..*

*425.* Подбежал Глушак.

*426.* Бросается Глушак между Худяковым и бойцами. Кричит:

— *Не сметь! Остановитесь!*

*427.* Разъяренный боец.

— *Приятель?*

*428.* Целится боец. Хватает ружье Глушак. Кричит:

— *Куда? Щенок.*

*429.* Боец:

— *Не имеешь права.*

*430.* Глушак:

— *Я права не учил. Я право чую мозолями.*

*431.* Стоит Худяков. Сила и ярость ушла в землю. И ружье у ног.

*432.* Глушак медленно подходит к Худякову.

*433.* Стоит Худяков.

*434.* Глушак:

— *Уйдем, Василь... Мне стыдно... Ружья не надо.*

*435.* Разгибается Худяков, так и не взявши ружья. Уходят. (*НПЛ*)

*436.* Идут в тайге. Впереди Глушак. Сзади Худяков.

*437.* Вышли к реке.

*438.* Идут по гальке.

*439.* Подошли к обрыву.

*440.* Стал Худяков:

— *Здесь.*

*441.* Останавливается Глушак, поворачивается к Худякову.

*442.* Поправляет костюм Худяков.

*443.* Глушак:

— *Прощай!*

*444.* Худяков:

— *Прощай!*

*445.* Глушак (в аппарат):

— *Убиваю изменника и врага трудящихся, моего друга Василия Петровича Худякова, шестидесяти лет. Будьте свидетелями моей печали.*

*446.* Стоит Худяков.

*447.* Глушак целится:

— *Вася!* (выстрелил)

*448.* Худяков падает:

— *Мама!*

*НДП.* ДА ЗДРАВСТВУЕТ ЮНОСТЬ

*449.* Глушак (на щеке слеза):

— *Да здравствует юность и ее последний победный выстрел по врагу.*

*450.* Самурай с револьвером. Целится.

*451.* Выбивает Владимир револьвер.

*452.* Выхватил самурай нож. Неповторимым медленным движением хотел вспороть себе живот.

*453.* Выбивает Владимир нож пулей.

*454.* Заулыбался самурай и бросился на Глушака.

*455.* Подмял Глушак самурая. Сел верхом.

*456.* Подбежали бойцы.

*457.* Самурай:

— *Встань, встань скорее. Ты сидишь на самурае. Встань!*

Глушак:

— *Я извиняюсь.*

Встает, поднимает врага.

*458.* Набрел Глушак на убитого Ван-лина в тайге:

— *Друг ты мой, Ванлин, китайское сердце.*

*459.* Самурай:

— *Убей меня.*

*460.* Владимир Глушак с такой же улыбкой:

— *Не смею.*

Без улыбки:

— *Тебя не убили японские рабочие? Что ю. Тебя убьют жены тобой обманутых загубленных мужей. Поднял советское крестьянство? Врешь. Кучка троглодитов* (показывает на староверов). *Крестьянство — вот* (показывает на бойцов). *И это ты прекрасно знал, змея.*

*461.* Бросает самурая старовер-ческим вдовам.

*462.* Раздвигается толпа пленных староверов.

*463.* Бойцов-колхозников.

*464.* Боец:

— *Ван-лин.*

*465.* С обнаженной головой, с винтовкой за плечами медленно идет Глушак и несет убитого Ван-лина, как ребенка.

*466.* Идет Глушак.

*467.* Глядят бойцы.

*468.* Идет Глушак. (*НПЛ*)

*469.* Аэроплан. Возле аэроплана Владимир, бортмеханик, Кузнецов, бойцы.

*470.* Вносит Глушак Ван-лина в аэроплан. (*НПЛ*)

*471.* Взлетает аэроплан.

*472.* Летит аэроплан.

*473.* Летят три аэроплана.

*НДП.* КАМЧАТСКИЕ. ЧУКОТСКИЕ. КОМАНДОРСКИЕ

*474—520.* Север. Летят аэропланы.

*НДП.* КОЛЫМСКИЕ. САХАЛИНСКИЕ. КОМСОМОЛЬСКИЕ

Аэропланы над тайгой.

*НДП.* ХАБАРОВСКИЕ. СПАССКИЕ. ВОЛОЧАЕВСКИЕ

Взлетают.

*НДП.* КИЕВСКИЕ. ХАРЬКОВСКИЕ. ЗАПОРОЖСКИЕ

Множество. Над Днепростроем

*НДП.* ОБСКИЕ. ЛЕНСКИЕ. ЕНИСЕЙСКИЕ

Аэропланы над могучими реками.

*НДП.* КАЗАЦКИЕ. УЗБЕКСКИЕ. ЗАКАВКАЗСКИЕ

Аэропланы над степями, над вершинами гор.

*НДП.* БАЙКАЛО - АМУРСКИЕ. БУРЯТО - МОНГОЛЬСКИЕ. УССУРИЙСКИЕ

Жены, дети поют.

*НДП.* ЧЕЛЯБИНСКИЕ. СВЕРДЛОВСКИЕ. НОВОСИБИРСКИЕ

Высший пилотаж.

*НДП.* ДНЕПРОВСКИЕ. ВОЛГО-ДОНСКИЕ. СЫРДАРЬИНСКИЕ

Множество.

*НДП.* БЕЛОМОРСКИЕ. ВОЛГО-МОСКОВСКИЕ

Множество.

*НДП.* ЛЕНИНГРАДСКИЕ. МОСКОВСКИЕ. СТАЛИНСКИЕ

Высший пилотаж. Множество.

*НДП.* У ЛЕТЧИКА ИВАНОВА РОДИЛСЯ СЫН В ТАЙГЕ

*521.* Мальчик в люльке. (*ЗТМ*)

*522.* Поляна на берегу океана. Очень много света.

*523.* На поляне столы. За столами бойцы.

*524.* Летчики. Бортмеханики.

*525.* Ученые. Лесорубы. Военморы.

*526.* Красноармейцы. Колхозники. Охотники.

*527.* Девушки:
лица русские, украинские, китайские, корейские, японские, гольдские, удегейские, гиляцкие. Музыка.

*528.* На поляне костры. На кострах целые олени, кабаны, медведи.

*529.* Карре аэропланов.

*530.* Кружатся аэропланы над поляной. Новая радиомачта. На радиомачте верхолазы. Кружатся аэропланы. Музыка.

*531.* Проплывают подводные лодки. На них военморы.

*532.* Пролетают поезда.

*533.* Взмах руки дирижера. Тишина.

*534.* Владимир — сын Глушака — с бокалом в руке:

— *Да здравствует город Аэроград, который мы, большевики, закладываем сегодня на берегу Тихого океана.*

*535.* Из густой чащи появляется на поляне чукча. Мы его видим в фильме несколько раз. Он шел с Чукотки. Он шел на лыжах. Пробирался тайгою. Переходил вброд реки. Настоящий веселый парень.

Чукча:

— *Значит, города еще нет? Я пришел учиться в город! Я слышал. Я шел восемьдесят солнц. Я хочу учиться летать. Я понимаю. Делать надо!*

*536.* Подбегает чукча к столу:

— *Хорошо! И когда мы сделаем, тогда я буду говорить! Людей будет много, как деревьев в тайге! О, хорошо! Тогда погибнет всякий, кто будет переносить свою печаль и зло на нашу юность.*

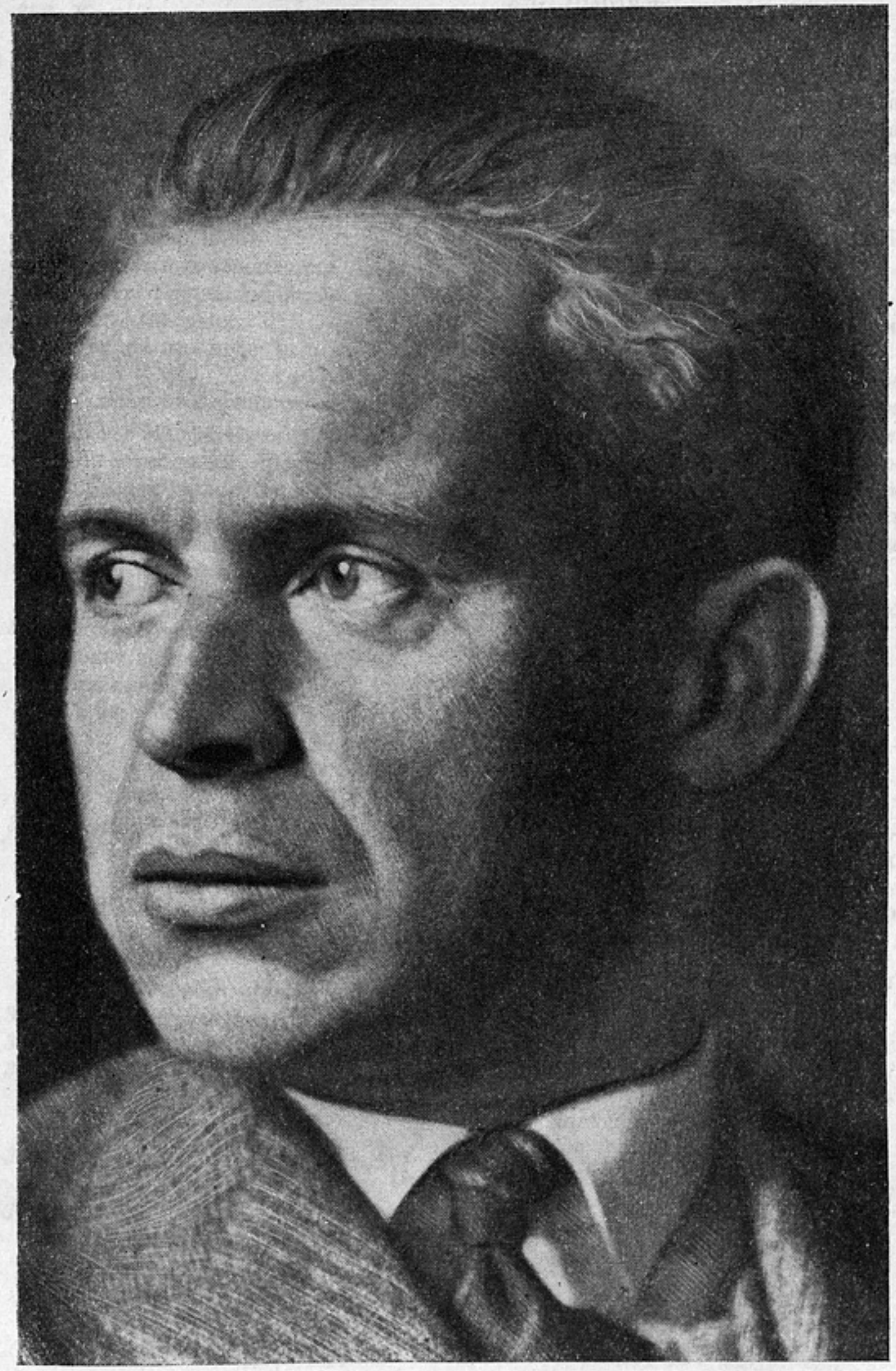
*537.* Глушак. На руках у него косоглазый внук:

— *До конца дней моих присоединяюсь к мнению этого оратора.*

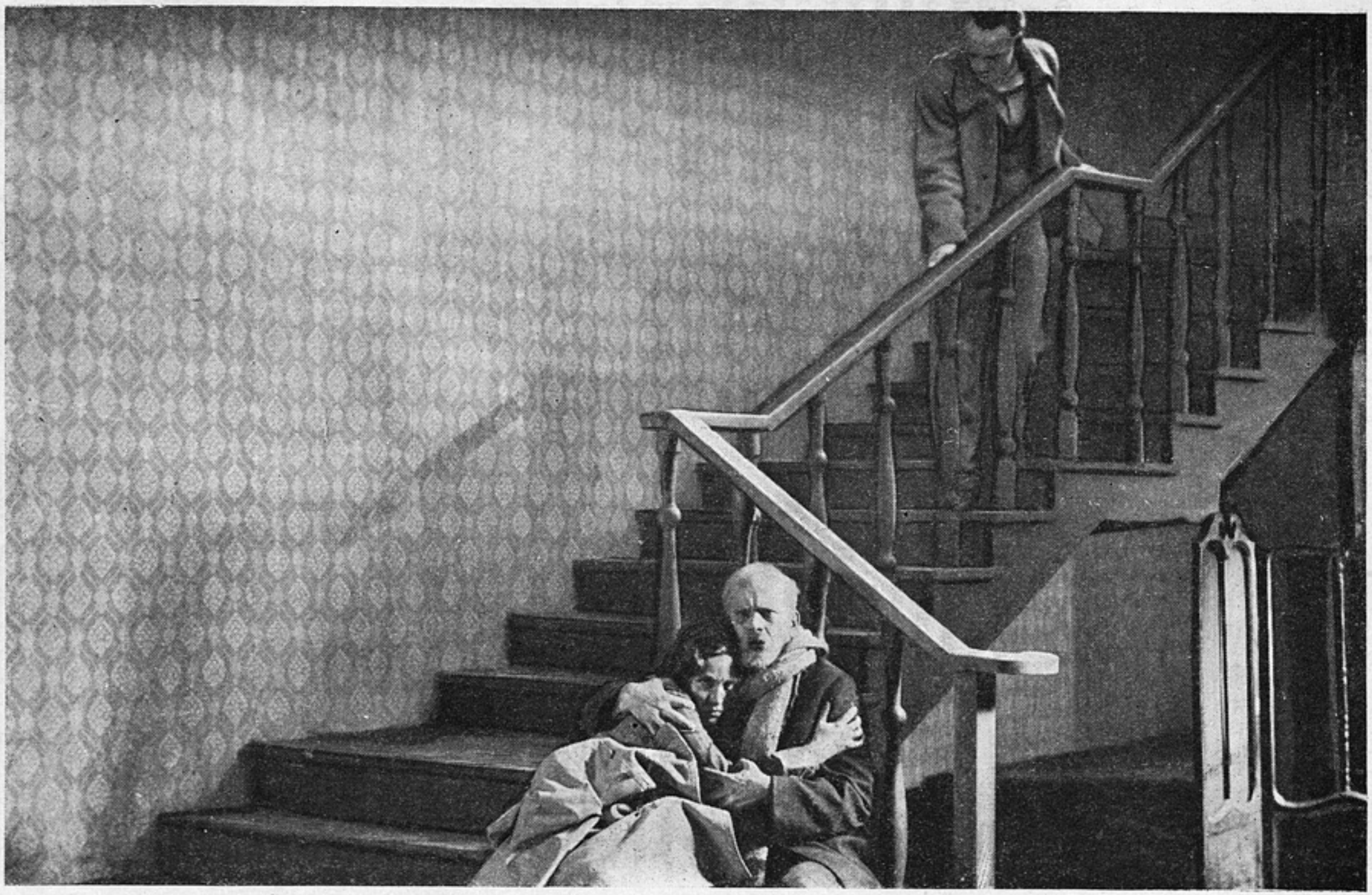
И поднял вверх внука.

*538.* Ким-Дерсу-Ван-лин-Павел на руках. (*ЗТМ*)

---



А. П. ДОВЖЕНКО



Арт. Вагрина, Комаров, Вячеслов
в фильме „Восстание человека“

Режиссер Д. Марьян, оператор Юдин,
фото Шнейдерова

# Аэроград и его автор

**Б. АЛПЕРС**

Когда читаешь новый сценарий А. Довженко, написанный как поэма, в вольном композиционном рисунке, с целым рядом недосказанных сюжетных линий, временами выходящих на поверхность и снова ускользающих под почву, — то видишь перед собой будущую картину, сделанную руками режиссера Довженко. Каждый кадр, написанный на бумаге, невольно переводишь в зрительный образ, отмеченный индивидуальным стилем этого мастера. Сценарий сам по себе кажется беднее без этой дополнительной доработки его в воображении читателя и слушателя, знающего прежние картины Довженко, его режиссерскую манеру, его приемы работы для экрана.

Если бы этот сценарий предназначался для другого режиссера — против него можно было бы привести много возражений. Мы хорошо знаем множество неудач, постигающих и крупных мастеров кино в работе над такого рода вещами, написанными в импрессионистических приемах кинопоэмы. Обычным результатом таких опытов бывают несвязанные, разорванные ленты, лишенные четкого замысла, с декоративными пейзажами и с неясными, скользящими образами людей. Приподнятость тона уходит в декламационные надписи и в апофеозные кадры. Картина превращается в агитку с плакатной схемой, замаскированной пунктирными, обрывающимися линиями сюжета.

Сценарий этот может ставить только сам Довженко, с его уменьем задумываться над своими молчаливыми героями, с его мастерством из мелкой детали строить скульптурный запоминающийся кадр и связывать разнородные куски торжественным ритмом эпического повествования.

То, что в написанном сценарии звучит как второстепенная деталь, на экране вырастает в эпизод, полный значения и выразительности. Именно на таких второстепенных деталях, на медленно развертывающемся действии, в торжественных, как будто мало подвижных кадрах сделана лучшая фильма Довженко «Земля», простая и потрясающая повесть о новых людях, вырастающих на советской земле.

Герой этой картины — Василь — занимает в ней немного места и мало действует на экране. Но трудно забыть этот образ упорного, волевого человека, сурового к врагу и с лирической душой, открывшейся для новой жизни. И нет самого незначительного персонажа в «Земле», который не вставал бы в памяти даже сейчас, через три года после показа ее на экране. Они запоминаются как знакомые, виденные когда-то в жизни люди, в их телесной конкретности, в их характерном душевном строе.

Мастерство Довженко реалистично. Жизнь в его картинах играет живыми красками, бунтует подлинными человеческими страстями. В его фильмах нет мертвых иллюстративных кадров. Природа говорит в них человеческим языком. Его горы, леса и озера умеют думать и действовать. Они связаны с персонажами довженковских картин, принимают на себя отпечаток их мыслей, их судьбы.

Довженко не знает той стилизации материала, которая превращает экран в полотно для демонстрации движущихся кадров. Его персонажи шагают в зрительный зал, его тачанки из «Арсенала» обрушиваются на аудиторию крутящимися колесами, копытами коней. В его

фильмах не чувствуешь бутафории, искусственной выдумки, потому что все, что он показывает на экране, окрашено большим искренним чувством и дается на одном дыхании. Довженко очень редко срывается в головные символы, в схематическую абстрактную речь, так распространенную, к сожалению, в нашей кинематографии. Материал, который Довженко выносит на экран, почти всегда им прочувствован, эмоционально освоен. В первых ранних работах («Звенигора», «Арсенал») его язык даже излишне эмоционален. Чувственное, стихийное восприятие действительности зачастую мешало художнику организовать материал в стройную композицию. Он захлебывается в нем, выбрасывая на экран излишне щедрой рукой взволнованные, мятущиеся образы, теснящиеся один за другим.

Реалистом остается Довженко и тогда, когда он вводит в свое повествование элементы фантастики. Очень часто в нашем кино режиссер, играя с вполне реальным материалом, обращает его на экране в выдуманные фантастические образы. Довженко достигает обратного. Выводя старика — водяного в «Звенигоре», он легко превращает его в знакомого деда — вагонного попутчика, с которым так весело пить чай из жестяного чайника и вести занятные беседы. Смещая пространственные и временные планы в «Арсенале», Довженко не переходит в аллегорию, он только уплотняет место и время действия.

Довженко превосходно чувствует быт, не косный, неподвижный быт, уходящий в прошлое, а взорванный быт нашего времени, находящийся в движении, непрерывно изменяющийся. Он улавливает его запах, его ломающиеся формы. Он ощупывает его сталкивающиеся пласты. Для него вещи и природа открывают свое лицо, измененное иным отношением человека нашей эпохи.

Уменье осязать человеческий материал в его характерном многообразии в высокой степени присуще Довженко. В нашей кинематографии нет другого художника, который с такой остротой чувствовал бы живых людей в их неповторимом своеобразии. Когда смотришь на персонажей его фильмы, кажется, что ощупываешь их руками. Его герои — люди с горячей кровью и с глазами, в которых ненависть и нежность.

Создавая свои выразительные образы, Довженко пользуется экономными, лаконичными средствами. Он берет людей на кульминационном моменте их биографии, в том моменте, когда силы, долго скапливаемые в них, вырываются для одного решающего действия. На этой переломной точке Довженко и показывает их с экрана, поворачивая их перед зрителем с различных сторон, словно на медленно движущемся диске.

Именно поэтому в скульптурной статике довженковских кадров заключено большое внутреннее движение. Это — не пейзажи и портреты фэксов, в которых все вынесено на поверхность, все ограничено рамками данного живописного кадра. Ставя своих персонажей под лупу, Довженко ловит в них внутренний процесс, идущий в их сознании.

Также остро чувствует этот художник и природу и животный мир. Крестьянская кляча принимает участие в судьбе своего хозяина и заговаривает с ним человеческим голосом. Тяжелые волы, словно идолы, врастают в землю, охраняя ее от нашествия новых людей. И сама природа, весь растительный мир дышит в лицо человеку, перешептывается с ним шелестом листьев, цветами подсолнечников и крутящимся ветром.

На этом основании Довженко упрекали в биологизме, в пантеистическом мировоззрении. Мне кажется этот упрек неоснователен. Отдельные срывы у Довженко в эту сторону есть, но они не типичны для его произведений в целом. Природа в его фильмах социально осмыслена, поставлена на службу человеку. Ее хозяином всегда является человек с сильными руками и ясным взглядом. Груша в узловатой руке деда из «Земли» выращена его трудами в плодовых украинских садах. Если непременно нужно искать в ней символа, то она скорее символизирует трудовую жизнь умирающего старика, чем равнодушную природу, стоящую вечной загадкой над человеком.

Наименее удачной в художественном отношении из всех работ Довженко явилась картина «Иван», где человек — неуклюжий крестьянский парень — теряется в окружающей обстановке, среди незнакомых ему машин. Место обычного довженковского героя — хозяина вещей и природы — занимает роб-

кий, потерявшийся ученик, с удивлением разглядывающий окружающий мир. Довженко любит людей, уверенно оставляющих отпечаток своего шага, своей мысли на всем, к чему они прикоснутся.

Из сценария «Аэроград» должна получиться полновесная довженковская картина. Это — повесть о сильных, упорных людях нашей страны, живущих настороженной жизнью на самой тревожной границе Советского союза.

Пустынные пространства земли, морей и озер. Дикая тайга, сопки, горы. И в этих молчаливых пространствах люди напряженно слушают тишину, слушают таежные шорохи, читают невидные знаки на кустах и деревьях и по следам ног узнают врага. Длинное тело подводной лодки бесшумно выплывает из воды и включается в безмолвную перекличку настороженных людей. И высоко в воздухе внимательной птицей кружит аэроплан.

Дикая природа оживает на глазах зрителя. Необитаемая тайга живет напряженной жизнью. Она говорит невидными знаками с человеком. В ней скрещиваются дороги различных людей, за десятки верст следящих друг за другом, по скупым намекам угадывающих мысли и намерения своих друзей и врагов.

На пустынной сопке неожиданно появляется фигура человека на лыжах. С сосредоточенным лицом он уверенно бежит к какой-то далекой цели. На снежной равнине вырастает летчик, сидящий у поломанного аэроплана и слушающий пение патефона. Отовсюду, из земли, из-за склонов гор, из-за деревьев выходят люди. Они появляются на экране с упорной мыслью, спрятанной в пристальном думающем взгляде и заставляющей их то мчаться на лыжах, то прокладывать тропы в бесплодных зарослях, то с молниеносной быстротой вскидывать винтовку и стрелять без промаха в появившихся откуда-то незнакомцев.

Долгое время Довженко ведет линии своих персонажей отдельно, не скрещивая их между собой, избегая непосредственных конфликтов. Он выносит на экран как будто разрозненные эпизоды. В начальных частях сценария на первый взгляд преобладает статика скульптурных поз и живописных пейзажей. Даже в первых кадрах встречи Глушака с людьми, несущими динамит, в этой встрече, начинающейся с выстрела, действие дано в статике переглядывающихся, прицеливающихся людей.

Но постепенно экран заполняется движением, отдельные линии персонажей пересекаются, описывая круги вокруг одной точки, массивы гор и равнин сближаются, приходят в движение. И подходя к финалу, Довженко стягивает все нити в один узел, сосредоточивая все действенные события на небольшом отрезке кадров. Драматические столкновения с быстротой следуют одно за другим, удар за ударом. Тишина раскалывается взрывом, молчаливая настороженность переходит в стремительное действие. Все персонажи этой фильмы сталкиваются в лобовом конфликте.

Композиционная цельность будущей фильмы Довженко неразрывно связана с манерой этого художника подавать своих героев с экрана. Уменье в пластическом кадре останавливаться на персонаже, внимательно разглядывать его, делать телесным и еле заметными деталями — движением глаз, улыбкой, одной неожиданной репликой — передавать его характер, движение его мысли,— это превосходное мастерство Довженко угадывается за скупыми словами сценария, написанными на бумаге.

В «Аэрограде» есть один персонаж, как будто не несущий никакой смысловой и действенной функции в событиях драмы. Он появляется неожиданно среди пустынных равнин и гор на короткое мгновенье. Ему уделено в сценарии всего три-четыре кадра. Но на экране зритель хорошо запомнит веселое лицо этого парня — чукчи, сбегающего в равнину на лыжах. Порукой этому — мастерство Довженко врезывать в памяти зрителя нужный ему образ, словно останавливать его в воздухе на один момент в необычном, значительном и запоминающемся ракурсе.

Как будто случайный, не связанный с событиями фильмы персонаж вплетает в картину свою лирическую тему, звучащую как музыкальная мелодия. Этот веселый лыжник, бегущий восемьдесят солнц по необозримым пространствам в несуществующий еще Аэроград, несет с собой мечту о будущем, реальный образ завтрашнего дня советской страны, тему ее юности.

Пример с образом чукчи — наиболее резкий и показательный для манеры Довженко лепить образы своих героев

в этом сценарии. Медленно и осторожно он вводит их на экран, не загромождая их характеристики многочисленными деталями. Его персонажи идут до поры до времени своими отдельными тропинками, едва касаясь друг друга. Довженко не раскрывает постепенно их отношения между собой. Эти отношения определяются только на резких драматических узлах, когда сквозь суровость и молчаливость действующих лиц прорывается сильное чувство, на глазах у зрителя меняющее облик героев, обнажающее их внутренний строй и душевное состояние. Глушак, поднимающий на руки убитого Ван-лина или расстреливающий друга детства — шестидесятилетнего Худякова, — это моменты высокого эмоционального звучания. Они складывают образ большой внутренней теплоты и сложного психологического рисунка.

«Аэроград» — оборонный сценарий. Он посвящен теме Дальнего Востока. Грозные тучи, идущие с Тихого океана, отбрасывают свою тень на события и на лица участников этой драмы. За исключением апофеозного парада воздушных эскадрилий в сценарии нет показа Красной армии. В нем нет и непосредственного инструктивного материала, которым часто заполняются фильмы на оборонную тематику.

Тема взята Довженко глубже и шире. «Аэроград» раскрывает образ всей социалистической страны, стоящей настраже своих завоеваний. «Аэроград» — фильма о мобилизованности человеческого материала, о готовности трудящихся Советского союза драться и отдать жизнь за свою замечательную страну.

Персонажи довженковского сценария — люди не военные. Они заняты мирным трудом. Но их уши слышат каждый шорох, доносящийся с Тихого океана, и странная тень, мелькнувшая за деревьями, заставляет их хвататься за винтовку тем привычным движением, которое вошло в мускулы еще с годов интервенции.

Человеческая горячая любовь к отечеству трудящихся всего мира движет этими людьми и соединяет их между собой. Эмоциональность творчества Довженко поднимает тему сценария в план взволнованного рассказа, в котором суровые слова сменяются лирическими признаниями.

Еще в «Земле» Довженко умел передавать это чувство нового человека к советской земле как простую, интимную любовь к чему-то очень близкому, любовь к своей стране как к своему дому, высокому и просторному, построенному руками дружной и свободной семьи. Ощущение радостной жизни и легкого дыхания шло к зрителю с экрана, несмотря на глубокую драматичность событий, рассказанных в этой фильме.

Эти свойства присущи и последней работе Довженко. Они ощущаются уже при чтении сценария. Замечательные люди довженковского «Аэрограда»! Суровые, словно высеченные из камня, они неожиданно открывают перед зрителем огромные богатства нежности и любви к своему строящемуся городу, к членам своей великой семьи.

Эта черта в творчестве Довженко связывается у него с темой поколений, к которой он настойчиво возвращается в «Звенигоре», в «Земле» и в «Аэрограде». Тема Глушака: отца — сына — внука, вплетаясь в события драмы, в большой мере и создает эту человеческую интимность и конкретность в ощущении своей страны как своего дома. Три поколения Глушаков строят Аэроград.

Сохраняя все свои отличительные черты, Довженко в этом наброске будущей картины достигает большего мастерства в овладении материалом, более сжатого и экономного языка в раскрытии темы. В «Земле» Довженко еще не всегда умел справиться со своим темпераментом. Эмоциональное начало зачастую вырывалось из-под власти художника и приводило его к косноязычной речи, к истерической иступленности. В «Аэрограде» чувства художника организованы в обдуманную, образную речь.

Только одно место кажется сомнительным в сценарии, это — парад воздушной эскадрильи с перечислением областей и городов. Здесь стремление передать пафос социалистической страны, воплотившийся в парящие, стальные птицы, переходит в головной декламационный прием. Опасность апофеозной декламации следует учесть автору.

«Аэроград »— еще не фильма. Он только написан на бумаге, так же как самый город в картине Довженко еще только запроектирован. Но в этом сценарии есть все для того, чтобы он заиграл на экране живыми образами.

# „Э!“

## О ЧИСТОТЕ КИНОЯЗЫКА

*С. ЭЙЗЕНШТЕЙН*

Моя фамилия начинается на Э. Тем не менее совершенно неважно, кто первый скажет «э» по данному вопросу. По вопросу о чистоте киноязыка.

Но так или иначе откликнуться на выступление т. Горького о языке в литературе — соображениями о состоянии киноязыка—нам следовало бы всем.

Киноязык, не как рецензентский оборот рѣчи, а как некоторое определившееся понятие, до известной степени связан с моими работами и комментариями к ним.

Поэтому беру роль застрельщика на себя.

Я не собираюсь говорить о говорящих фильмах. Вернее — о разговорной их части. Она говорит за себя. Даже кричит. И ее качественность, еще до оценки кинематографической, имеет столько неблагополучий чисто-литературного порядка, что кинопретензии к ней могут и пообождать.

И не об этом языке я хочу говорить (смешно за это браться при небезызвестном собственном моем литературном стиле!). Я хочу сказать о некультурности кинематографического письма кинолент такой, какою она проходит сегодня по экранам.

По части кинописьма наша кинематография сделала очень много для кинокультуры. Гораздо больше, чем моду.

Правда, на Западе многое из специфики наших выразительных средств укрепилось не глубже чем мода. Мелко нарезанные куски фильмы, скрепленные при помощи грушевой эссенции, так же вошли в киноменю под названием «russischen Schnitt», «Russian cutting», как в программах ресторанов держится термин «Salade russe» для определенно нарезанных и заправленных разновидностей сельхозпродуктов.

Мода.

Моды проходят — культура остается, Иногда за модой культуру не замечают. Иногда культурное достижение выбрасывают вместе с отжившей модой.

Пусть так для Запада.

Негритянская пластика, полинезийские маски или советская манера монтировать картины для Запада — прежде всего экзотика.

И только экзотика.

Об извлечении обще-культурной ценности. Об освоении принципов. Об использовании достижений с тем, чтобы принципиально двигать культуру дальше, конечно не может быть и речи.

К чему. Завтра магнаты моды — Пату, Ворт, М-м Ланвэн разных областей лансируют новый фасон. Из какого-нибудь Конго привезут по-новому обработанные колониальными рабами слоновые бивни. Где-нибудь на монгольских равнинах докопаются до каких-нибудь новых позеленевших пластинок бронзы, работы рабов эпох, давно отживших.

Все хорошо. Все на пользу. Все на доход.

Рост культуры? Кому какое дело.

Казалось бы с таким отношением к культуре и к культурным достижениям после Октября давно покончено.

В музеях в выходные дни не протолкнуться. Рабочий с женой и ребятами стоит в очереди в Третьяковку.

В читальню не втиснуться. Столько народу.

Доклады, лекции — переполнены. Всюду бережливость, внимание, интерес. Хозяйское освоение дореволюционных достижений.

В кинематографе же чисто-буржуазная бесхозяйственность. И не только по сметам. Легкомыслие. И не только по календарным планам.

Полный неучет и пренебрежение ко всему тому, что уже в советское время советскими руками на советском материале и по советским принципам внесено и создано в области кинокультуры.

Прекрасно: «освоили классиков». (Прекрасно или нет — вопрос другой и весьма спорный!) Запишем в актив.

Но это нисколько не снимает вопроса. Почему же их следует подавать в том полном забытии всех выразительных средств и возможностей кинематографа, в котором они сверкают на экране?

Театрального актера освоили (лучше чем классиков). Прекрасно!

Но опять-таки встает вопрос: «за хвостик тетеньки держаться»?

Даже если эта тетенька такая прекрасная актриса, как Тарасова!

Или кинематографическая культура была бы не на пользу, а во вред хорошей ее игре?

Между тем в кадрах... «мура». В сочетании кадров... «буза». А монтаж явно... «подылдыкивает».

В результате, глядя на экран, испытываешь сладостное чувство, как будто глаз ваш берут лапками сахарных щипцов и нежно-нежно поворачивают то вправо, то влево, и наконец выворачивают полным кругом, чтобы затем втолкнуть его обратно в растерянную орбиту. Скажут: «это у вас глаза такие». «Зрителю не важно». «Зритель не замечает». «Зритель не кричит». Совершенно верно. И читатель не кричит. И нужен не крик, а грозный окрик. Авторитетный окрик т. Горького, чтобы литература заметила элементы собственной распоясанности. От «бузы» читатель не умирает. Не смерть ему несет «мура». И не в гроб его заилдыкивает набрежность к литературному языку.

Тем не менее сочли за нужное литературный слух читателя взять под защиту. Чем хуже зрение читателя, когда он становится кинозрителем?

Чем же хуже ухо его в сочетании с глазом, когда он присутствует при звуко-зрительной катастрофе, претендующей на звание звуко-зрительного контрапункта?

Характерно — фильмы стали именоваться «звуковыми». Должно ли это означать что то, что при этом видишь, не заслуживает внимания?

А так получается.

В этом месте скажут ехидно: «Эге, старый чорт, заскулил о монтаже».

Да, о монтаже.

Для многих еще монтаж и левый загиб формализма — синонимы.

А между тем...

Монтаж вовсе не это.

Для тех, кто умеет, монтаж — это сильнейшее композиционное средство для воплощения сюжета.

Для тех, кто о композиции не знает, монтаж — это синтаксис правильного построения каждого частного фрагмента картины.

Наконец, монтаж — это просто элементарные правила киноорфографии для тех, кто по ошибке составляет куски картины вместо того, чтобы замешивать по готовым рецептам лекарства, солить огурцы, мариновть сливы или мочить яблоки в бруснике.

Не только монтаж...

Но я хотел бы видеть свободу выразительных действий рук человека, лишенного в нижней части своего туалета, этих поддерживающих агрегатов.

В фильмах встречаются отдельные хорошие кадры, но в этих условиях самостоятельные живописные качества и достоинства кадра становятся собственной противоположностью. Неувязанные монтажной мыслью и композицией, они становятся эстетической игрушкой и самоцелью. Чем лучше кадры, тем ближе фильма к бессвязному набору красивых фраз, витрине магазина случайных вещей или альбому почтовых марок с видами.

Мы отнюдь не за «гегемонию» монтажа. Время прошло, когда в целях педагогических и воспитательных нужно было делать некоторый тактический и полемический перегиб, в целях широкого освоения монтажа как выразительного средства кино. Но ставить перед собою вопрос о грамотности киноописьма мы обязаны и должны. Требовать не только, чтобы качество монтажа, киносинтаксиса и киноречи не уступало качеству прежних работ, но чтобы оно их превысило и превзошло, — это то, чего от нас требует дело борьбы за высокое качество культуры кино.

Литературе легче. Критикуя ее, ей есть что противопоставить из классиков. Ее наследство и достижения во многом исследованы до тончайших деталей микроскопически. Анализ композиционно-

го и образного строя гоголевской прозы, сделанный хотя бы покойным Андреем Белым, стоит живым укором перед любым литературным легкомыслием.

Кстати, Гоголю повезло и на кино. Прежде чем погрузиться в полную бесформенность, последней, пожалуй, вспышкой чистоты монтажной формы в звуковом кино было как бы переложение гоголевского текста в зрительный материал.

Под прекрасную зрительную поэму Днепра в первой части «Ивана» Довженко, я думаю, можно успешно декламировать гоголевский «Чуден Днепр».

Ритм съемок с движения. Оплывания берегов. Врезка неподвижных водных пространств. В чередовании и смене их уловлена магия гоголевской образности и оборотов речи. Все эти «не зашелохнет не прогремит». Все эти «глядишь и не знаешь, идет или не идет его необъятная ширина», «и чудится, будто весь вылит он из стекла» и т. д. Вот где литература и кино дают образец самого чистого слияния и сродства. И еще вспоминается при этих кусках... Рабле. Его поэтичное предвосхищение «образа» теории относительности в описании острова «путей путешествующих» («des chemins cheminants»):

> «...Селевк [1] здесь пришел бы к заключению, что земля движется вокруг своей оси, а не небо вокруг земли, хотя нам и кажется наоборот, подобно тому как, плывя по Луаре, мы видим, будто движутся деревья, а на самом деле движется лодка, на которой мы находимся... (книга V, глава XXVI «Как мы сошли на остров Годос, где дороги ходят»).

Мы задержались на этом примере, ибо это, пожалуй, лебединая песня чистоты киноязыка нашего сегодняшнего экрана. Даже и для «Ивана». Последующие его части нигде не подымаются до совершенства этого фрагмента.

Скажут «Чуден Днепр» — поэма.

Дело вовсе не в этом. На основании этого следовало бы предполагать, что строй прозы, например Золя, непременно должен был бы являть «натуралистический хаос».

Между тем мне как-то пришлось в одном исследовании видеть его страницы разбитыми на строфы эпической поэмы. И эти страницы «Жерминаля» читались почти со строгостью гомеровских гекзаметров.

Это были эпизоды, близкие к зловещей сцене, когда во время бунта перед приходом жандармов громят лавку мироеда и насильника Мэгра. Когда разъяренные женщины под предводительством Ла Брюлэ и Мукетты «холостят» труп ненавистного лавочника, сорвавшегося в своем бегстве с крыши и раскроившего себе череп о тумбу. Когда окровавленный «трофей» вздернут на шест и проносится в процессии

> («...Что это у них на конце шеста?»... спросила Сесили, рискнувшая выглянуть. Люси и Жанна заявили, что это должно быть шкура кролика.
>
> — Нет, нет, — прошептала м-м Эннбо, — они разгромили мясную лавку — это, верно, кусок свинины.
>
> В это время она вздрогнула и замолчала... М-м Грэгуар толкнула ее коленкой. Обе застыли с раскрытыми ртами...»)

Эта сцена сама по себе, как и предшествующая ей сцена толпы женщин, пытающихся публично высечь Сесили, относится конечно к стилизационно цитатной пересадке эпизодов, видимо, поразивших Золя в анналах Великой французской революции.

Попытка женщин в отношении Сесили вторит известному эпизоду экзекуций Теруэнь де Мэрикур.

Вторая же сцена невольно заставляет вспомнить может быть и менее известный и популярный эпизод из материалов Мерсье. Когда прорывается заслуженная ненависть народа к принцессе де-Ламбалль, ближайшему другу Марии Антуанетты, и народный гнев расправляется с нею в воротах тюрьмы Ла-форс, — один из участников «срезает у трупа срамные части и из них делает себе усы» (Mercier «Paris pendant la Revolution»). Любопытен на это поздний комментарий журнала «Interm diaire» от 1894 г :

> «...Все рассказано о том, чему подверглась несчастная принцесса. Но коллекционеры не имеют уважения ни перед чем! Я видел, лет двадцать назад, в одном из замков в окрестностях Льежа(Бельгия) благоговейно сбереженные,

[1] Античный философ I века до нашей эры.

совершенно высохшие и расправленные на атласной подушечке органы принцессы де-Ламбалль».

В пользу стилизационной обработки эпизодов именно под эту эпоху говорит и не случайно избранное из месяцеслова этой же эпохи название самого романа «Жерминаль» Если это обращение за темпераментом и пафосом к прежней патетической эпохе во многом определило ритмическую четкость формы его литературного письма, то распространение его же на разработку эпизодики — не из благополучных.

Аналогичным образом пострадала и наша фильма «Октябрь» в части своей, касающейся Июльских дней 17-го года. Во что бы то ни стало хотелось в исторический случай с избиением и убийством озверевшей буржуазией рабочего-большевика дать «ноту» Парижской коммуны. Получилась сцена с дамами, избивающими зонтиками рабочего: сцена, крепко выпадающая по духу из общего ощущения предъоктября.

Это мимоходное замечание может быть не бесполезно. Литературным наследием, культурой образа и языка прежних эпох нам приходится пользоваться часто. Оно часто и во многом стилистически определяет наши работы. И наравне с положительными образцами невредно отмечать и неудачи.

Возвращаясь снова к вопросу чистоты киноформы, я легко могу нарваться на возражение, что мастерство кинописьма и киновыразительности еще очень молодо и образцов классической традиции не имеет. Что я, дескать, нападаю не противопоставляя положительных образцов, отделываясь литературными аналогиями. У многих даже может появиться сомнение, да есть ли что либо подобное в этом «полуискусстве», под маркой коего для многих еще ходит кино.

Простите. Все это так.

А между тем наш киноязык, не зная своих классиков, обладал большой строгостью формы и кинописьма. На определенном этапе наше кино знало такую же строгую ответственность за каждый кадр, допущенный в монтажную последовательность как поэзия за каждую строку поэмы или музыка за закономерность движения фуги.

Примеров из практики нашей немой кинематографии можно было бы привести достаточно много. Не имея времени специально разбирать сейчас другие образцы; позволю себе привести здесь пример анализа по одной из собственных работ. Он взят из материалов к заканчиваемой мною книге «Режиссура» (часть II — Мизанкадр) и касается «Потемкина». Чтобы показать композиционную обусловленность между собою пластической стороны сменяющихся кадров, там умышленно выбирается пример не из ударных сцен, а первое попавшееся место: четырнадцать последовательных кусков из сцены, предшествующей расстрелу на «Одесской Лестнице». Сцены, когда «господа одесситы» (как гласило обращение потемкинцев к жителям города Одессы) посылают ялики с продовольствием к бортам мятежного броненосца.

Взлет приветствий строится на отчетливом скрещивании двух тем:

1. Ялики устремляются к броненосцу.
2. Жители Одессы машут.

В конце обе темы сливаются.

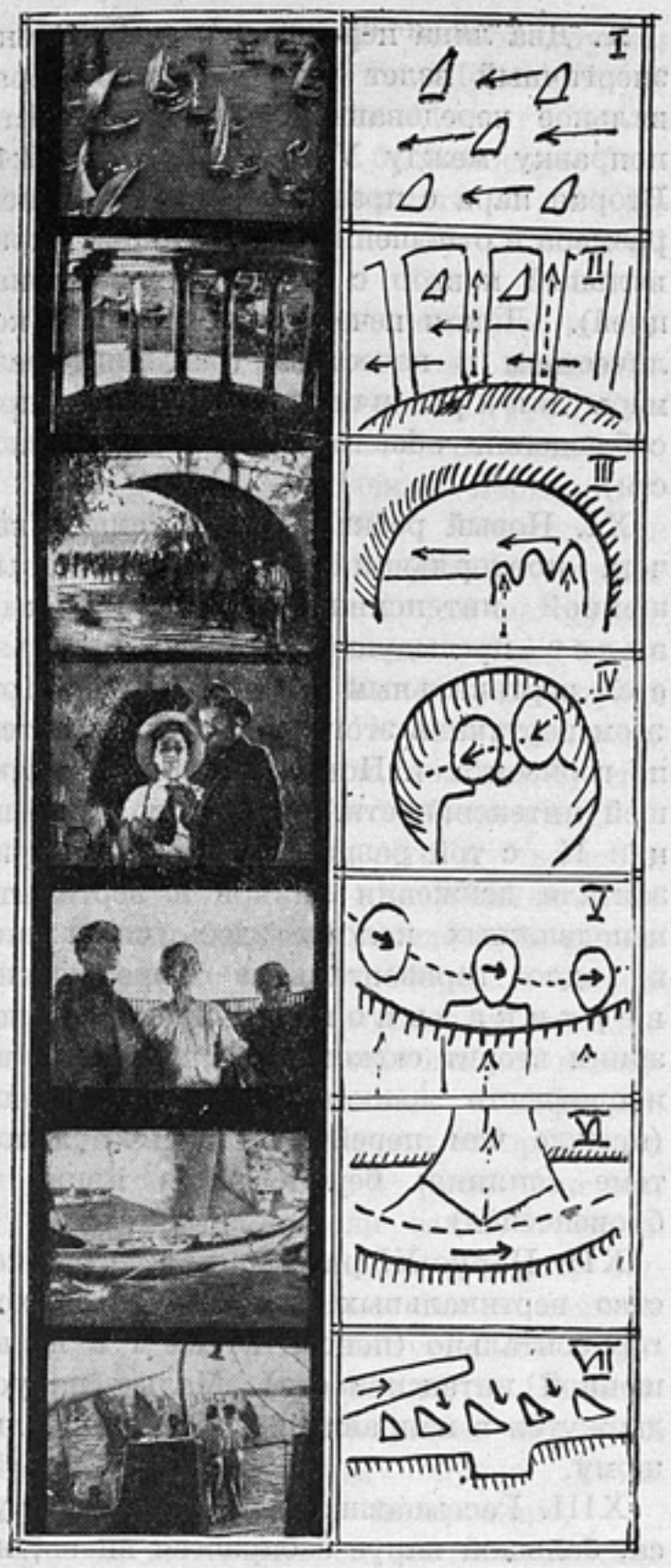
Композиция в основном двухпланная: глубина и передний план. Темы, чередуясь, берут верх, выступая на передний план и отводя друг друга на задний.

Композиция строится: 1) на пластическом взаимодействии обоих планов (внутри кадра), 2) на смене линий и форм по каждому плану от кадра к кадру (монтажно). Во втором случае композиционная игра образуется из взаимодействия пластического впечатления предыдущего кадра в столкновении или взаимодействии с последующим. (Здесь разбор по чисто-пространственному и линейному признаку. Ритмически временное соотношение исследуется в другом месте).

Движение композиции (см. прилагаемые таблицы) идет следующим образом:

I. Ялики в движении. Ровное движение, параллельное горизонтальному обрезу кадра. Все поле зрения занято первой темой. Игра мелких вертикальных парусов.

II. Усиливающееся движение яликов первой темы (этому еще способствует вступление второй темы). Вторая тема вступает на первый план строгим ритмом вертикальных неподвижных колонн. Вертикальные линии прочерчивают пластическое размещение будущих фигур (IV, V и т. д.). Взаимная игра горизонтальных следов и вертикальных линий. Тема яликов отодвигается вглубь. В нижней части кадра вступает пластическая тема дуги.



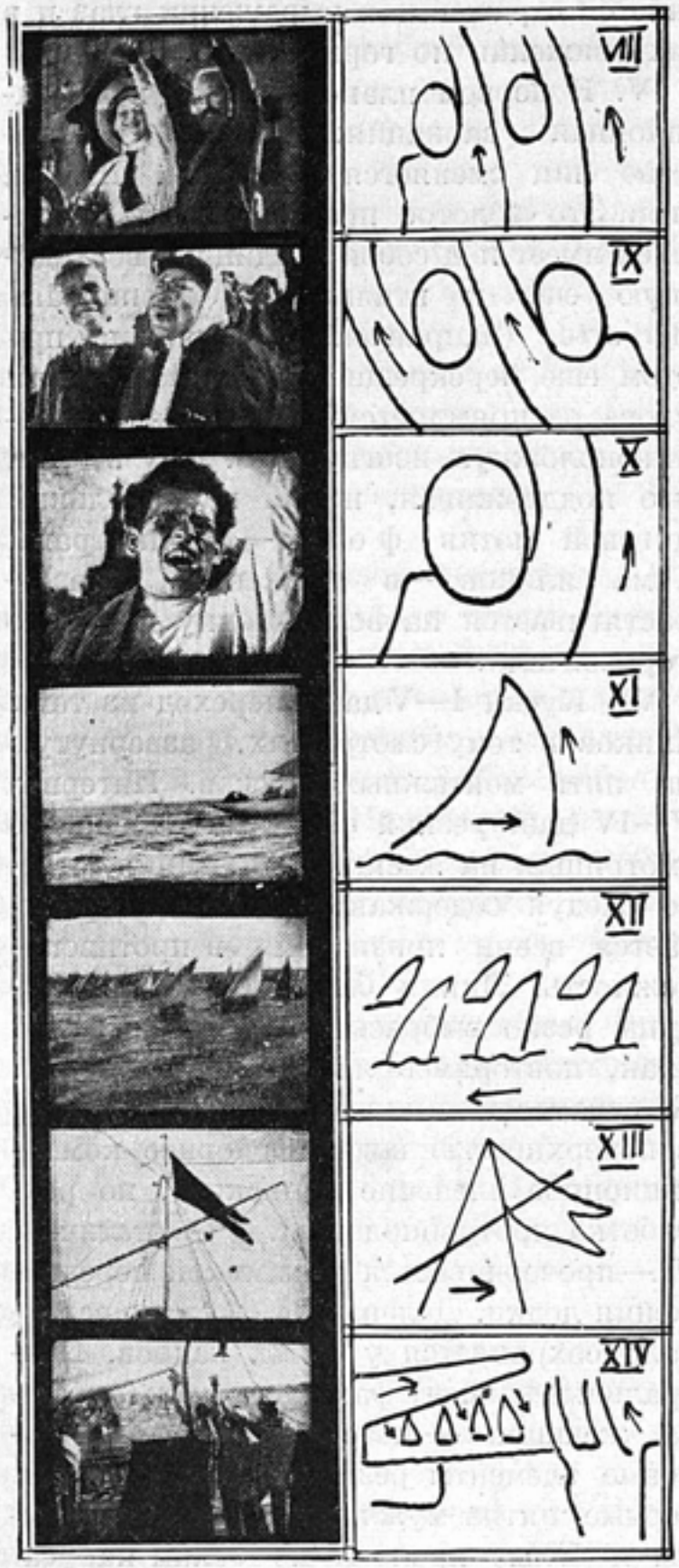

III. Пластическая тема дуги разрастается на весь кадр. Игра смены членения кадра вертикальными линиями — дуговым построением. Тема вертикали сохраняется в движении людей, мелко идущих от аппарата. Тема яликов окончательно отодвинута вглубь.

IV. Пластическая тема дуги окончательно занимает первый план. Из оформления аркой переходит в противоположное разрешение: прочерчивается контуром группы, оформленной по кругу (зонтик дочерчивает композицию). Тот же переход в противоположность происходит и внутри вертикального построения: спины мелко двигавшихся вглубь людей сменяются крупными, неперемещающимися фигурами, снятыми в лица. Тема движения яликов сохраняется отраженно в выражении глаз и в их движении по горизонтали.

V. В первом плане обычная композиционная вариация: четное количество лиц сменяется нечетным. Два на три. Это «золотое правило» смены мизансцен имеет под собой традицию, восходящую еще к итальянской Commedia dell'arte (направление взглядов при этом еще перекрещивается). Мотив дуги снова распрямляется на этот раз в противоположную изогнутость. Ему вторит, его поддерживая, новый параллельный дуговой мотив ф о н а — баллюстрада. Тема яликов — в движении. Глаз — растягивается на всю ширину кадра по горизонтали.

VI. Куски I—V дают переход из темы яликов в тему смотрящих, развернутую на пять монтажных кусков. Интервал V—IV дает резкий обратный переход со смотрящих на ялики. Композиция, строго следуя содержанию, резко оборачивается всеми признаками в противоположность. Линия баллюстрады из глубины резко выбрасывается на передний план, повторяясь линией борта лодки. Ее сдваивает линия соприкасания лодки с поверхностью воды. Основное композиционное членение одинаково, но разработка противоположна. V — статичен. VI—прочерчивается динамикой передвижения лодки. Деление на «три» по вертикали сохраняется у обоих кадров. Центральный элемент фактурно схож (рубашка женщины — материал паруса). Боковые элементы резко противоположны: черные пятна мужчин по бокам женщины и белые пролеты по бокам паруса. Членения по вертикали тоже противоположны: три фигуры, обрезанные низом кадра, переходят в вертикальный парус, обрезанный верхом кадра. Ф о н о м выступает новая тема — броненосец в виде борта, срезанного с в е р х у (подготовка к куску VII).

VII. Новый резкий оборот темы. Тема фона — броненосца — выдвигается на первый план (скачок оборота темы от V к VI служит как бы форшлагом к скачку VI—VII). Точка зрения поворачивается на 180° : съемка с броненосца на море — обратная VI. На этот раз борт броненосца на п е р в о м п л а н е и обрезан с н и з у. В глубине тема парусов, работающая вертикалями. Вертикаль матросов. Дуло в статике продолжает линию движения лодки предыдущего куска. Борт




кажется дугой, перешедшей в прямую линию.

VIII. Повторяет IV в повышенной интенсивности. Горизонтальная игра глаз перебрасывается в вертикаль машущих рук. Тема вертикали из глубины выходит на первый план, вторя сюжетному переносу внимания на смотрящих.

IX. Два лица крупнее. Вообще говоря, неблагополучное сочетание с предыдущим куском. Следовало бы ввести между ними кусок в три лица. Например повторить кусок V тоже в повышенной интенсивности. Получилось бы построение 2:3:2. Кроме того повторение привычной группы IV—V с новой концовкой IX заострило бы восприятие последнего куска. Положение спасает некоторое укрупнение плана.

X. Два лица переходят в одно. Очень энергичный взлет руки за кадр. Правильное чередование лиц (если ввести поправку между VIII и IX) — 2:3:2:1. Вторая пара с правильным увеличением размера в отношении первой пары (правильный повтор с качественной вариацией). Линия нечетных различна и количеством и качеством (различны размеры лиц и различны их количества при соблюдении общего признака нечетности).

XI. Новый резкий оборот темы. Скачок, повторяющий V — VI в повышенной интенсивности. Вертикальный взлет предыдущего кадра повторяется вертикальным парусом. При этом вертикаль этого паруса проносится по горизонтали. Повтор темы VI в большей интенсивности. И повтор композиции II с той разницей, что тема горизонтали движения яликов и вертикали неподвижных колонн здесь сплавлены в одно горизонтальное перемещение вертикального паруса. Композиция вторит сюжетной линии единства и слитности яликов и людей на берегу (прежде чем перейти к окончательной теме слияния: берега через ялики с броненосцем).

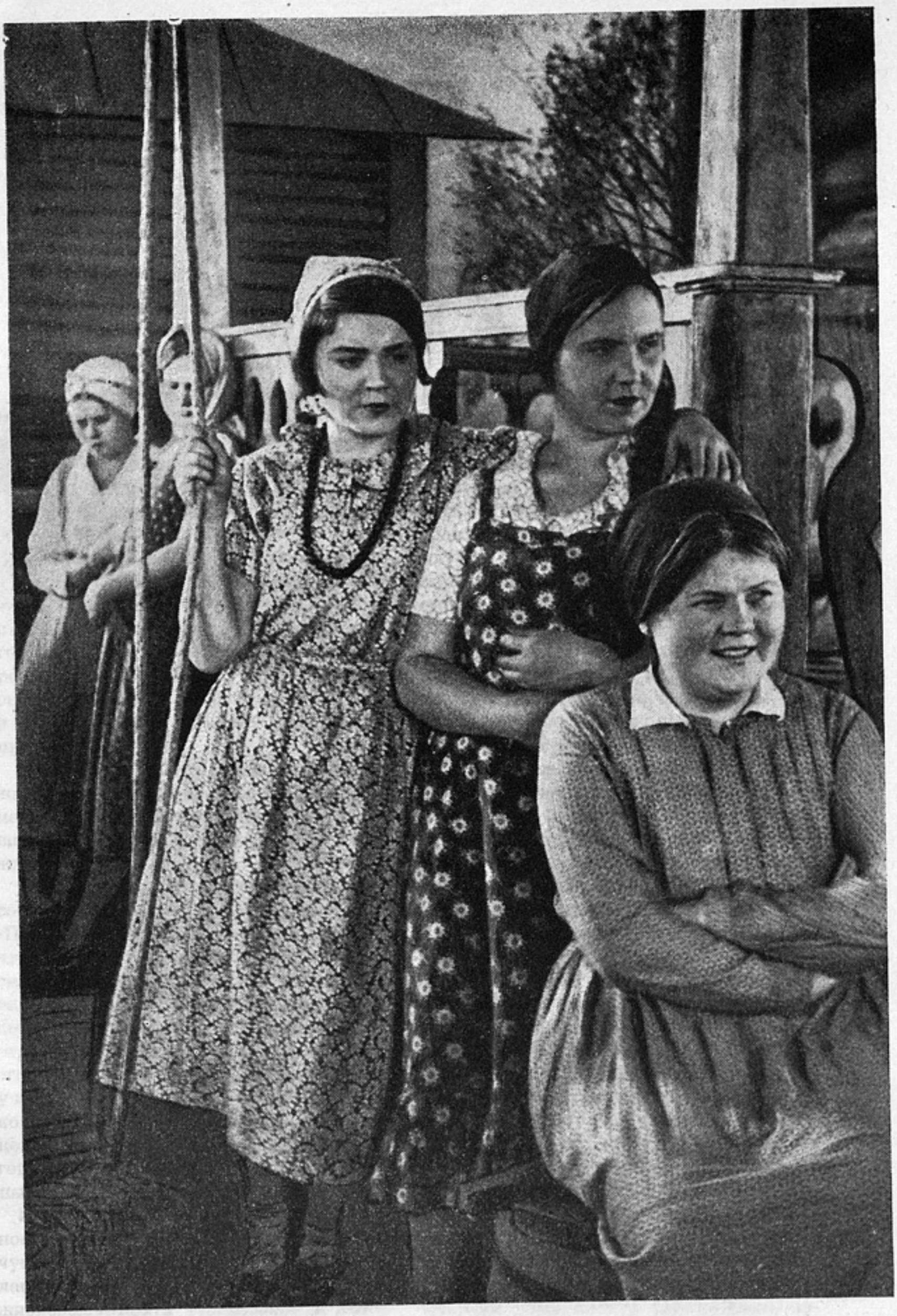
XII. Парус XI рассыпается во множество вертикальных парусов, мчащихся горизонтально (повтор куска I в повышенной интенсивности). Малые паруса движутся в направлении обратном большому.

XIII. Рассыпавшись на мелкие паруса, большой парус собирается вновь, но на этот раз уже не в парус, а в знамя над «Потемкиным». Новое качество куска, оно и статично и подвижно,— мачта вертикальна и неподвижна, полотнище рвется по ветру. Формально кусок XII повторяет кусок XI. Но замена паруса знаменем переводит принцип пластического объединения к объединению идейно-тематическому. Это уже не только вертикаль, пластически объединяющая отдельные элементы композиции, — это революционное знамя, объединяющее броненосец, ялики и берег.

XIV. Отсюда естественный возврат от флага к броненосцу. XIV повторяет VII. То же в повышенной интенсивности.

Этот же кусок вводит новую композиционную группу взаимоотношений яликов и броне-

С. М. ЭЙЗЕНШТЕЙН



„Гармонь“
Первая советская киноопереттa

Режиссер
Игорь Савченко

носца, в отличие от первой группы яликов и берега. Первая группа выражала тему: «ялики несут приветствия и подарки берега броненосцу». Вторая группа будет выражать братание яликов и броненосца.

Композиционным водоразделом и одновременно идеологическим объединителем обеих композиционных групп служит мачта с революционным знаменем.

Кусок VII, повторяемый первым куском второй группы XIV, является как бы форшлагом второй группы и элементом скрепления обеих групп между собой, как бы «рейдом» последующей группы в предыдущую. Во второй группе такую же роль будут играть куски машущих фигур, врезающихся между сценами братания яликов и броненосца.

Не следует думать, что и съемка и монтаж этих кусков производились согласно этим таблицам, сделанным а-приори. Конечно нет. Но сборка и взаимное размещение этих кусков на монтажном столе уже четко диктовались композиционными требованиями киноформы. Эти требования диктовали отбор кусков из всех, имевшихся в распоряжении. Они же устанавливали закономерность смены кусков. Действительно, ведь куски эти, рассмотренные только анекдотически и сюжетно, могут быть переставлены в любых сочетаниях. Но композиционное движение через них вряд ли окажется в этом случае столь же закономерным по построению.

Не следует также роптать на сложность разбора. По сравнению с анализами литературной и музыкальной формы наш разбор еще довольно наглядный и легкий.

Оставляя пока в стороне вопросы ритмического обследования, мы в нашем разборе имеем как бы анализ смены звуковых и словесных сочетаний.

Разбор самих объектов съемки и их обработки ракурсом камеры и света, исходя из требований стиля и характера содержания, отвечал бы анализу выразительности самих фраз, слов и их фонетических признаков в литературном произведении.

Мы убеждаемся в том, что требования, которые ставит себе кинокомпозиция, ни в чем не уступают требованиям соответствующих разделов литературы и музыки.

Зритель конечно меньше всего циркулем выверяет закономерность построения последовательных кадров в монтаже. Но в его восприятие закономерная монтажная композиция вносит те же элементы, которые стилистически отличают страницу культурной прозы от страницы «Графа Амори», Вербицкой или Брешко-Брешковского.

Сейчас советская кинематография исторически правильно включается в поход за сюжет. На этом пути еще много трудностей, много риску ложно понять принципы сюжетности. Из них самый страшный — недоучесть те возможности, которые дало нам временное раскрепощение от старых традиций сюжета:

Возможность принципиально по-новому пересмотреть основы и проблемы киносюжета.

И двигаться в кинематографическом поступательном движении не «назад к сюжету», а «к сюжету вперед». На этих путях четкой художественной ориентации пока что еще нет, хотя отдельные положительные явления уже обрисовываются.

Но так или иначе к моменту, когда мы овладеем четко осознанными принципами советской сюжетной кинематографии, ее во всеоружии должна встретить безупречная чистота и культурность кинематографического языка и речи.

Великих наших мастеров литературы от Пушкина и Гоголя до Маяковского и Горького мы ценим не только как мастеров сюжета. Мы ценим в них культуру мастеров речи и слова.

Пора во всей остроте снова ставить проблему о культуре киноязыка.

Важно, чтобы по этому поводу высказались все киноработники.

И прежде всего языком монтажа и кадров своих кинокартин.

# На путях к реализму

## „ГРОЗА“ В. ПЕТРОВА

*Н. ИЕЗУИТОВ*

Реализм победил не вдруг. В нашем кино, как и в других областях советской художественной культуры, он наступал и отступал, приближался и отходил, устремлялся вперед и выжидал. Предпринимая смертельные бои с формализмом, эксцентрикой, экспрессионизмом и прочими враждебными идейными силами, оставленными в тылу побежденным классом, он вел одновременно борьбу и сам с собой, искореняя в себе то, что противоречило идейным побуждениям нового общества. Прежде чем стать социалистическим, он прошел стадию наивно-эмпирических разведок («Дворец и Крепость» Ивановского, «Его призыв» Протазанова), уклонялся в область гипертрофированной физиологии («Стачка» Эйзенштейна), впадал в схематизм, в примитивно-понятую агитационность и злободневность (ранние фильмы Д. Вертова), в беспочвенное психологизирование и в холодный рационализм.

Движение реализма шло волнообразно. Каждая новая волна его вздымалась выше, становилась определеннее и крепче, било сильнее. И вот та волна, которая вынесла вчера на гребне «Встречный» Эрмлера и Юткевича, ныне подняла «Грозу» В. Петрова. Но если «Встречный» явился победой социалистического реализма на материале современности,— «Гроза» встает в нашем представлении как победа стиля на материале прошлого.

### *РЕЖИССЕРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ*

«Гроза» появилась на экране не в одиночестве, а с целым рядом спутников, поставивших тождественную художественную задачу—освоение с помощью и средствами кинематографа литературного наследства русских классиков. Для Ивановского («Иудушка Головлев») и для Рошаля («Петербургская ночь») эта задача облегчалась тем, что вокруг взятых ими литературных произведений было создано гораздо меньше значительных театральных, изобразительных и вообще художественных традиций. Мы не знает ни сколько-нибудь интересных театральных постановок «Господ Головлевых» и «Белых ночей» (старый, теперь основательно забытый эпизод из «Белых ночей», показанный некогда во 2-й студии Художественного театра, сценической эпохи, разумеется, не сделал), ни крупных произведений изобразительного искусства, за исключением разве лишь рисунков к «Белым ночам» Добужинского.

Петрову, напротив, пришлось работать над «Грозой» в окружении большого числа укоренившихся и при том самых разнообразных и противоречивых концепций. С одной стороны, перед ним высилась театральная громада «Грозы»: спектакли московского Малого и петербургского Александринского театров, новые постановки В. Мейерхольда и Таирова. С другой — на его пути лежали общеизвестные литературно-критические интерпретации «Грозы» Добролюбовым, Писаревым и даже Аполоном Григорьевым (как известно, идейными предпосылками последнего воспользовался Мейерхольд при работе над «Гро-

[1] Фильма режиссера В. Петрова «Гроза» оказалась в центре большой и содержательной дискуссии о путях и методах экранизации классиков. Статьями т.т. Иезуитова и Нестерович, выражающими крайние точки зрения по отношению к картине, редакция не прекращает дискуссию и приглашает киноработников и критиков высказаться на страницах журнала как о фильме «Гроза», так и о проблеме экранизации литературных произведений в целом.

Редакция

*Нар. арт. Тарханов (Дикой) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров, опер. В. Гарданов*

---

зой» в Александринском театре). И с третьей — образы изобразительного искусства, связанные с «Грозой» то близко, то отдаленно: декорации А. Головина, рисунки и картины Б. Кустодиева. Все это предстояло либо усвоить, либо преодолеть, либо отбросить. Требовалась большая художественная воля режиссера, чтобы донести Островского таким, каким он предстоит взорам наших современников, переживших три революции и вступивших в эпоху строящегося социализма и бесклассового общества. Нужно было сохранить объективный смысл драматического искусства Островского и в то же время прочитать Островского по-новому. И автор превосходно справился с поставленной им сложной и необычайно трудной задачей.

Оставив за экраном народно-просветительские идеи Добролюбова о «темном царстве» и сохранив от Катерины в фильме то, что критику-разночинцу представлялось в образе страдающей калиновской женщины «лучем света в темном царстве», обойдя импрессионистический романтизм мейерхольдовского и головинского истолкований «Грозы», не поддавшись соблазнительной поэзии прянично-лубочной Волги Кустодиева, В. Петров создал истинно реалистическое произведение. Он донес до зрителя социальную драму средины XIX века с максимальной правдивостью, ясностью и простотой, руководствуясь не посторонними или случайными эстетическими соображениями, а единственным стремлением — быть искренним перед историей, перед своими современниками и перед собой. Он изобразил жестокое прошлое нашей страны как человек, пытливо изучивший сущность стародавней купеческой жизни, и в то же время как наш единомышленник, увидивший за индивидуальной драмой Катерины нечто более общее, чем даже мог себе вообразить сам Островский — содержание торгово-капиталистических отношений, исторический смысл быта поволжского купечества, этого беспросветного царства невежества, темноты, зоологических нравов. Он рассказал нам обо всем этом как мастер социалистического искусства, голосом полным и свободным, подобно тому, как говорят со сцены актеры театра им. Вахтангова, как обращается к читателям «Поднятой целины» Шолохов, как пишет свои полотна Самохвалов.

Мы сказали уже, что режиссерский замысел «Грозы» впитал в себя разностороннюю художественную культуру, избегнув однако навязчивой традиционности. Прежде всего Петров пересмотрел Добролюбова. Представление о темном царстве как об обреченном на скорую гибель, как о явлении, внутри которого выросла жизнь с другими началами, — Тихон, Кулигин, Кудряш, Варвара уже освобождались, по мнению Добролюбова, от оковов старины, — нуждалось в поправках. В характере взаимоотношений между стариками и молодыми, в фоне пьесы, который помимо образа Катерины произвел в свое время на Добролюбова освежающее и ободряющее впечатление, Петров не усмотрел ни прогресса, ни наступления новых социальных порядков. По концепции режиссера Кудряша ожидала в будущем судьба Дикого, Варвару — положение Кабановой. И даже Тихон, изображенный Островским в числе безгласных и угнетенных, был задуман Петровым как плоть от плоти того же самого самодурства; смена, правда, менее крепкая, но все еще достойная смена старому поколению.

*Арт. И. Чувелев (Тихон) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

Таким образом Петров противопоставил в фильме два мира: мир Диких, Кабановых, и всех присных с ним, и мир Катерины. Мир Диких был представлен в виде жизни по Домострою, дикой жизни алчных людей первоначального капиталистического накопления. Разумеется, характеристика Островским Кабанихи и Дикого не нуждалась в дополнениях. Они и без того выглядели необычайно рельефными. В дополнительных штрихах нуждались другие персонажи: Кудряш, Тихон, Варвара.

И здесь режиссер прекрасно вышел из положения. Достаточно было показать Кудряша за конторкой, отсчитывающим ассигнации и неприметно для Дикого ворующим из его выручки, как образ Кудряша сразу приобретал социальную определенность. Или достаточно было показать Тихона в ночь свадьбы таким вот глухим к словам Катерины, таким неприветливым (здесь характер Тихона, данный Островским, был несколько, и причем вполне оправданно, смещен), как зрителю становилось понятным все его дальнейшее поведение, и сцена побоев в последней части картины выглядела закономерно вытекающей из всего хода картины. У Островского Тихон «побил немножко, да и то маменька приказала», а потом мучился и остался мучиться и терзаться после смерти жены как человек, не нашедший места в этой самодурской жизни. У Петрова Тихон во время пьяного разгула в компании купцов грозится: «Уж что жена против меня сделала. Уж хуже нельзя. Убить ее за это мало». При такой драматической ситуации становится невозможным конец драмы по Островскому. Петровский Тихон не может воскликнуть над трупом жены: «Хорошо тебе, Катя! А я-то зачем остался жить на свете», потому что Тихон фильмы Петрова есть только вариант образов темного царства. Он — на стороне Диких и Кабановых, но не на стороне Катерины.

И тогда Катерина остается в глубоком одиночестве. Мир ее мыслей и чувств, строй ее дум, желаний, ощущений выглядит таким необычным на фоне скудоумного, хищнического существования окружающих. Кругом лгут и обманывают. Она — честна и искренна. Она остается правдивой перед людьми даже тогда, когда это угрожает ее жизни (сцена покаяния на паперти). Кругом взаимоотношения людей построены на холодном денежном расчете, на полузвериной вражде друг к другу. Катерина — человек иного мира, мира нашего, о котором мечтали лишь немногие лучшие люди ее времени (Белинский, Чернышевский, Некрасов) и который удалось осуществить нашему поколению. Правда, Петров и здесь оказался вдумчивым реалистом. У режиссера хватило такта остаться в границах действительного поведения Катерины, не преувеличить смысла ее образа. Его Катерина не похожа на женщину, нарисованную воображением

Добролюбова, женщину, готовую итти до конца в своем восстании против угнетения и произвола. Образ Петрова менее поднят и идеализирован. Зато он более жизненен и правдив, более убеждает, заставляет в себя верить, более волнует и трогает, чем если бы эго была народница или нигилистка, ибо в последнем случае получилось бы явное несоответствие между поступками Катерины и ее обликом, словами.

В смысле кинематографических средств два мира были столкнуты Петровым друг с другом с такой силой выразительности, которая была свойственна в театре разве лишь Вахтангову. Вспоминается постановка Евгением Багратионовичем «Чудо святого Антония», где лирическая задушевность и простота Антония были сопоставлены с гнусным самодовольством и лицемерной обывательщиной остальных действующих лиц — тоже в своем роде метерлинковского темного царства. Но если в последнем случае сопоставление двух таких не похожих друг на друга сфер человеческого поведения, даже при всей остроте вахтанговской социальной сатиры, не могло все же выйти за пределы мистериального содержания метерлинковской пьесы,— в «Грозе» Петрова сопоставление Катерины и калиновского купечества превратилось в конечном счете в борьбу характеров, а от борьбы характеров, как известно, не так уж далеко и до классовой борьбы, вернее борьба характеров в «Грозе» выразила собой одну из сторон классовой борьбы в купеческом сословии Поволжья. И в этом — прогрессивное значение «Грозы».

В советской кинематографии не так уж много фильм, в которых содержание классовой борьбы было бы так ярко и так последовательно представлено в виде борьбы характеров. Большей частью классовая борьба в наших фильмах изображалась средствами более примитивными, толковалась как борьба лозунгов или социальных понятий. Петров не первым нарушил эту традицию. До него подобным методом пользовался В. Пудовкин («Мать», «Потомок Чингис-хана») и пользовался, можно сказать без преувеличения, в совершенстве. К сожалению, вслед за «Потомком Чингис-хана» этот реалистический метод задержался в своем росте. Прошли четыре-пять лет. И вот мы вновь присутствуем при восстановлении лучших принципов пудовкинской школы. После перерыва, во время которого сбился с правильного пути даже сам Пудовкин, Петрову удалось наконец вернуть социальным характерам их подлинную типичность и классовую правдивость и одновременно изгнать из кино решительно и смело остатки ходульной агитпроповщины и бездушного рационализма.

Может показаться странным истолкование поведения Катерины как борьбы, да при том еще классовой. И тем не менее это так, ибо даже в пассивности своей

*Арт. М. Жаров (Кудряш) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

*Сцена свадьбы.*
*«Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

Катерина сохраняет силу и стойкость характера. А уже одним тем, что ее характер, не похожий на характеры окружающих людей (и в том и в другом случае мы говорим не о биологических, а о социальных характерах), противостоит этим последним, создает противоречия в их среде, противоречия далеко не семейного или индивидуального значения, а настоящие социальные противоречия, указывающие на непрочность купеческого правопорядка.

Нарисовав два мира, две разных жизни, два разных отношения к действительности, показав все это в их внутреннем содержании, Петров естественно должен был притти к выводу о ненужности в его фильме Кулигина. Коль скоро противоречия темного царства были вскрыты изнутри, пропала всякая надобность в герое, который ходил бы между действующими лицами и разъяснял зрителям в публицистических тенденциях «жестокость купеческих нравов». В этой жестокости зритель убеждался непосредственно из самого действия фильмы, и совсем не к чему было вводить для этого словоохотливого конферансье — фигуру, не спорим, необходимую на театральных подмостках и вовсе не столь нужную в фильме, с предельно-обнаженными сюжетными ходами, ибо лишняя линия Кулигина внесла бы лишь запутанность в основную композицию произведения.

Как видно из приведенного краткого анализа замысла фильмы, Петров не просто сфотографировал «Грозу» Островского, а переработал драму в согласии с художественными потребностями нашего сегодня. Сохранив объективный смысл классического произведения, он вместе с тем расширил его идейные границы, осветил светом юпитеров явления, оставленные Островским в тени, сделал старинную драму близкою нашим горячим строительным дням. Введением новых эпизодов (свадьбы, гостиного двора, церкви и др.), таких, которых в пьесе Островского вовсе не имелось, не только не исказило основного содержания вещи, а напротив, помогло выявить еще глубже существенные ее моменты. Особенный интерес в фильме представляет интродукция, целиком сочиненная режиссером. Она начинает драму издалека, со свадьбы, и эта повествовательная форма позволяет придать фильме глубину во времени и в то же время сразу вовлечь зрителя в трагическое действие.

Первые кадры фильмы идут под колокольный звон. Показывается суматоха приготовлений к совершению церковного обряда, а затем и сам обряд, во время которого зритель успевает рассмотреть замечательно трогательное лицо Катерины и тупую фигуру Тихона, корона над головой которого кажется почти шутовским колпаком. Уже этот эпизод сразу

придает взволнованность зрелищу, трагический тон которого поднимается еще выше под трубящим возгласом дьякона. Металлические, громыхающие слова над головой Катерины: «А жена да боится своего мужа», растущие в непрерывном всепоглощающем звуковом потоке, разрешаются сразу и непосредственно пьяной свадьбой, истерическими криками, шумной музыкой, бестолковой суетой гостей. Он длится долго и однообразно— этот эпизод свадьбы за длинными, параллельными столами, вдоль которых плывет аппарат, выхватывая одну пьяную фигуру за другой. И опять на мгновение показывается среди этого хаоса молчаливая Катерина, ее тонкое проникновенное лицо меж длиннобородых, потерявших человеческий облик купеческих голов, чтобы затем снова погрузить зрителя в мутные волны пьяного зрелища.

Но все имеет начало и конец. Молодых ведут в спальню, а подле них все в том же ритме, лишь с меньшей силой, продолжают плескаться грязные волны свадебной ночи. Эти волны накатывают тяжелым людским валом на дверь комнаты новобрачных и отступают перед сильными руками Кудряша, закрывающего дверь. И только теперь наступает тишина, и зритель получает возможность ближе рассмотреть Катерину и ее мужа. Начинается монолог «Знаешь, как я у маменьки жила». В одном месте монолог прерывается криками гостей, спустившихся в сад, после которых наступает мертвенная тишина, однообразная жизнь большого купеческого дома с монотонными рассказами странниц, унылым чириканьем канареек и сидением взаперти за тяжелыми замками, охраняемыми сворами псов. Большая купеческая комната. Сонный покой, на полу длинный половик. Аппарат медленно скользит к окну, приближаясь к Катерине, сидящей у подоконника. Странница рассказывает о султане Махнуте турецком и о султане Махнуте персидском. А аппарат все движется, преодолевая пустоту большого пространства. Этот прием применения движущегося аппарата ценен здесь тем, что он несет большую смысловую нагрузку. С помощью его весь эпизод становится понятным без слов. Слова Катерины в конце сцены «Ах, скука какая! Я у вас завяла совсем» звучат только подтверждением того, что зритель уже увидал, понял и почувствовал.

Так начинается фильма — не по Островскому, но в его стиле и духе, — чтобы незаметно ввести зрителя уже в настоящую стихию мастера «Грозы». Границы между собственным вводным эпизодом Петрова и сюжетом пьесы Островского настолько талантливо устранены (Островский звучит уже на свадьбе, в первом монологе Катерины), что зритель еще не успевает как следует оценить критически начала, как оказывается в плену содержания «Грозы». И дальше, одна за другой, следуют сцены и эпизоды, вскрывающие действительный смысл драмы. Некоторых сцен фильмы, как мы отметили уже, у Островского нет, однако они не являются плодом беспочвенной фантазии режиссера. Петров всякий раз искал и находил эти сцены внутри самого же произведения. Так, эпизод покупки холста в гостином дворе, во время которого Катерина встречается впервые с Борисом Григорьевичем, возник из реплики Катерины во 2-м действии (явление восьмое). «А вот что сделаю, — говорит Катерина: — я начну работу какую-нибудь по обещанию; пойду в гостиный двор, куплю холста, да и буду шить белье, а потом раздам бедным». В фильме эта реплика превратилась в великолепную картину, заполнившую всю третью часть произведения, картину быта гостиного двора, снятого, кстати сказать (мы имеем в виду внешнюю архитектуру торгового здания), в Торжке, в том самом городе Тверской губернии, где Островский впервые услышал рассказ о трагической судьбе Катерины.

Сцена решающего разговора между Диким и Борисом, разговора, состоявшегося вскоре после приезда Бориса, представляет реализацию беседы в пьесе между Кулигиным и Борисом, во время которой вскользь упоминаются обстоятельства и содержание названного разговора. Тихон говорит в пятом действии драмы Островского: «Как выехал, так и загулял... и всю дорогу пил, и в Москве все пил, так это кучу, что на-поди! Так чтобы уж на целый год отгуляться». В фильме Петрова эти слова Тихона обратились в эпизод с цыганским кутежом.

И так режиссер поступил повсюду, не присоединяя к своему произведению ничего надуманного и не соответствующего содержанию драмы, он талантливо и вы-

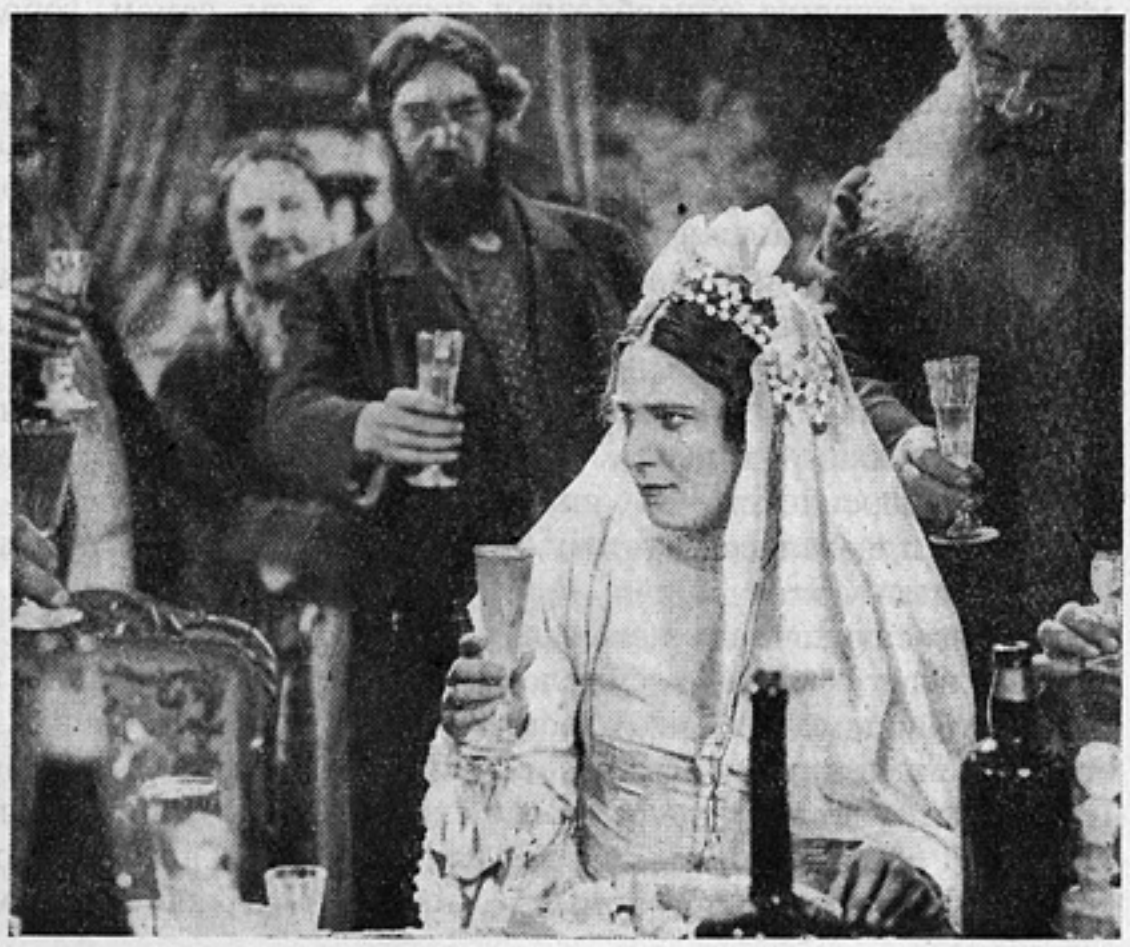
разительно переложил на кинематографический язык все, что дал ему материал пьесы. В отдельных случаях такие эпизоды, как сцены между Кудряшом и Варварой у прилавка, вообще вся атмосфера купеческих лавок, сцена обеда в семье Кабановых, сцена покаяния на паперти храма, сцена последнего прощания Катерины с Борисом Григорьевичем, сцена самоубийства представляют собой совершенные образцы проникновения режиссера в самую сущность творчества Островского и в сущность быта старого поволжского купечества. В других, менее удачных эпизодах, например в сцене цыганского кутежа, автор остается в рамках поверхностного бытописательства. К счастью, подобных сцен немного, и они не портят общей режиссерской концепции.

Заслуживает упоминания бережное обращение режиссера с текстами Островского. Герои его фильмы, за немногими исключениями, говорят только и главным образом словами Островского, колоритным языком, неотъемлемым от изображенных писателем характеров. Реплики следуют не в том порядке, как у Островского: некоторые диалоги передвинуты вперед, другие отнесены назад. Объем реплик во многих местах сокращен, оставлены слова, которые движут сюжет, и выброшены фразы, характеризующие атмосферу действия: последняя возмещена в фильме изобразительной стороной. Самая большая реплика картины—монолог Катерины в брачную ночь. Она необходима для освещения образа героини. Возможно, этот монолог более длинен, чем бы следовало. Приняв действенный вид, речевой материал фильмы передвинул картину из плана бытовой драмы в план трагедии, чему немало способствовала и музыка Щербачова. Подобное смещение послужило только на пользу фильме, помогло избегнуть ей бытовизма, а, известно, бытовизм сгубил немало советских фильм типа «Катерины Измайловой» Сабинского.

Все сказанное выше о близости в разных направлениях фильмы В. Петрова к Островскому не означает однако, как мы выше сказали уже, слепого следования режиссера по стопам пьесы. «Гроза» В. Петрова — пример подлинного освоения классического наследства, освоения, в процессе которого автор сохранил свое лицо и свою творческую индивидуальность. В нашем кинематографическом репертуаре фильма останется как оригинальное произведение социалистической культуры, проникнутое убеждающей силой советской художественной мысли.

## *МХАТ В КИНО*

Несколько лет назад влиятельный по тому времени немецкий критик Альфред Керр в поисках причин высокой худо-



*Засл. арт. Алла Тарасова (Катерина) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

жественности наших фильм пришел к выводу, что кино СССР было обязано великим искусством своим советскому театру, в частности, школе Станиславского. Если в определение Керра внести ту существенную «поправку», что культура советской фильмы явилась созданием Октябрьской революции и класса, эту революцию совершившего, что высокая художественность наших фильм порождена пролетарским мировоззрением, то после всего вышеприведенное соображение Керра можно признать до некоторой степени правильным. Лучшие произведения советского киноискусства связаны неразрывными узами с МХАТом. И не только потому, что, положим, в «Матери» и «Конце Санкт-Петербурга» играли актеры Художественного театра Барановская и Баталов, в «Обломке империи» Эрмлера — Никитин, некогда воспитанник мхатовской студии, в «Крыльях холопа» Тарича — Леонидов и т. д., но главным образом потому, что культура советского кинематографа усвоила многое из принципов театрального искусства художественников, разумеется не в смысле внешнего заимствования, а в порядке углубления своего собственного — принадлежащего кинематографу — опыта.

«Гроза» Петрова является блестящим подтверждением этого вывода. Кино в лице режиссера фильмы взяло от советского театра самое значительное и совершенное и не растеряло ничего из того, чем владело как искусство особого характера и особых средств выражения. Картину В. Петрова можно кратко обозначить как МХАТ плюс кинематограф, причем знак сложения обозначает в этой формуле не механическое сочетание одних качеств с качествами другими, а подлинный творческий синтез двух культур. Актерское исполнение находится в «Грозе» на уровне лучших достижений театра Станиславского. Но до зрителя оно донесено такими средствами, какими МХАТ и всякий иной из театров никогда не обладал и обладать не будет.

Разве зритель любой «Грозы» любого театра мог когда-либо наблюдать всю глубину внутренних переживаний Катерины, как они выражены в крупных планах фильмы? Даже посетитель первого ряда партера был лишен возможности за условным театральным гримом и резкой жестикуляцией усмотреть тонкие движения лица героини, которые составляют теперь неотъемлемую прелесть фильмы? А общая атмосфера старинной поволжской жизни, вот этот настоящий белокаменный гостиный двор, пейзажи ночной Волги, пересеченной лунным лучом, грустная тишина пустой комнаты, отрезанной от всего мира, несмотря на обманчивую близость к природе, когда на берегу речки поют песни, а за окном лают собаки и нельзя выйти из сурового купеческого логова, — разве мог мечтать театр показать все это своему зрителю? А кинематограф это сделал, и сделал не безуспешно, сделал так, что Художественному театру, готовившему постановку «Грозы», хотелось от своего замысла отказаться по крайней мере в первый момент, ибо, повторяю, фильма содержит в себе все ценное от культуры МХАТ и плюс к тому нечто еще, а театр может вступить в соревнование только с одним слагаемым.

Второе слагаемое фильмы — монтажные возможности кино, композиционные средства построения кадра. Они позволили Петрову добиться новых изобразительных эффектов, свойственных лишь кинематографу. Взять например сцену прогулки купцов на бульваре. Ритмическое шествие купеческих картузов и животов на аппарат и от аппарата, мерное чередование крупных планов с бородатыми неподвижными лицами создало впечатление замкнутого круга, за границы которого не уйти, цепь которого не оборвать— безвыходная обстановка для трагедии Катерины. Режиссер нашел данное художественное решение в пределах кинематографической специфики, использовав монтаж как средство художественного воздействия.

Но, как и полагается настоящему художнику, он не злоупотребил этим средством. Он использовал музыкально ритмические возможности монтажа только там, где это требовалось композицией фильмы, в целях усиления впечатления: в сценах венчания, свадьбы и бульвара, то есть в тех именно сценах, в которых нужно было показать купечество в массе. В остальных случаях монтаж «Грозы» есть логика произведения. Отдельные кадры соединены между собой не по методу ассоциаций, методу, причинившему столько зла нашей художественной кинематографии и продолжающему

*Нар. арт. Массалитинова (Кабанова) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров, опер. В. Гарданов*

наносить ущерб действительной занимательности кинематографического искусства и посейчас, — а таким способом, который преследует одну цель — логически и органически построить сюжет и идею картины. Посмотрите, как сделана сцена проводов Тихона. В этом эпизоде нет ни одного лишнего кадра. Все слито, пригнано и закономерно начиная с песни Катерины, пришивающей за столом пуговицы к белью отъезжающего Тихона, продолжая сценой с ключом между Катериной и Варварой и затем эпизодом прощания и кончая последней репликой Катерины — ответом на упрек Кабанихи, почему она не воет после отъезда мужа: «Не умею я... да и не к чему теперь». В стройном логическом монтаже фильмы и кроется секрет того обстоятельства, что картину Петрова можно смотреть не однажды и не дважды, а по нескольку раз и все с тем же эстетическим удовольствием и интересом: всякий раз трогает удивительная органика вещи. Пожалуй, по своей органической цельности «Гроза»—первое кинематографическое произведение после «Земли» Довженко.

Логический монтаж сыграл в фильме и другую положительную роль: собственно из-за нее-то мы и начали разговор о монтаже. Он способствовал актерам в создании образов подкупающей искренности, последовательности и законченности. Он помог собрать в кинематографический фокус актерскую культуру МХАТа, отобрав из последней наиболее сильные и выразительные принципы, сконденсировать эту культуру в опорных пунктах фильмы и заставить зрителей волноваться и переживать так, как они давно уже не волновались. На первом месте здесь следует поставить великолепную игру заслуженной артистки республики А. К. Тарасовой, создавшей образ Катерины.

Некогда Вахтангов мечтал, как об идеальном, о таком творчестве актера, которое происходило бы на сцене непосредственно. Перед тем как выходить на подмостки от актера требовалось по этой теории только разобрать свою роль и усвоить текст вместе со своими партнерами. Весь же процесс создания образа совершался бы на глазах зрительного зала. Когда смотришь на экране удивительную игру Тарасовой, невольно вспоминаешь об этих мечтах Вахтангова. Подозревал ли он когда-нибудь о том, что его мысли найдут осуществление в кинематографе?! Так, как играет Тарасова, можно сыграть один раз — качество, свойственное лишь киноискусству. К сожалению, этим качеством удается пользоваться очень немногим постановщикам, ибо взять от актера его непосредственность, чуткость и естественную простоту — не такая уж легкая режиссерская задача.

Мы видели Тарасову в разных ролях ее мхатовского репертуара: в сдержанной роли партийки Елены Макаровой («Страх»), в лирической роли Елены Тальберг («Дни Турбиных»), в благородной роли Александры Николаевны Негиной («Таланты и поклонники») — все это мастерские и в своем роде совершенные образы, созданные актрисой, но нигде Тарасовой не удалось достигнуть такого исключительного единства внешнего облика героини и ее внутреннего состояния, словесной и изобразительной характеристики человека, такого выразительного рисунка роли (разумеется с помощью режиссера и в частности монтажа), как в Катерине. На настоящем этапе развития советского кино и советского театра мы сочли бы образ

Катерины в исполнении А. Тарасовой самым высоким по мастерству образом нашего искусства, стоящим на одном уровне с Егором Булычевым Щукина, Ноздревым Москвина и Иудушкой Головлевым Гардина.

Первый кадр изображает Катерину панорамой в профиль в тот момент, когда она невестой идет через церковь. Строгий, почти суровый абрис лица, внутренняя сосредоточенность. Затем мы видим Тарасову во время обряда венчания, уже en face, крупным планом. Экзальтированное лицо, широко открытые глаза, во взгляде какой-то религиозный страх и одновременно обреченность. Особенно запоминается ее лицо в момент громового раската дьяконских слов: «А жена да боится своего мужа». Тогда кажется, что на этом лице физически отражается громыхание, что ему не выдержать непомерных ощущений. Завязка «Грозы» начинается уже здесь, и что бы потом по ходу действия ни случалось, зрителю будет постоянно мерещиться первый взгляд Катерины и непрестанно сопровождать его во всех дальнейших сценах, накладывая драматические блики на решающие повороты сюжета.

Потом, в монологе подле брачной постели Катерина показывается нам иной. Тарасова ведет ее рассказ о жизни у маменьки на высоко поднятом тоне, как будто отрываясь от земли. Недаром этот монолог заканчивается словами: «А то, будто я летаю, так и летаю по воздуху». Увидя после этой реплики полураздетого Тихона (в картине он не показан — еще доказательство художественного такта режиссера), она точно падает на землю; виден ее испуганный профиль с широко раскрытыми глазами. Монолог Катерины — это в фильме основная речевая характеристика образа. От того, как он произнесен, многое зависит в дальнейшем восприятии игры артистки. Тарасова дает здесь превосходный рисунок характера Катерины. В соединении со сценой свадьбы монолог является как бы ключом к раскрытию образа.

В комнатах кабановского дома («Ах, скука какая!»), в пролете гостиного двора во время приезда Бориса (испуганное, немного изумленное лицо), за обеденным столом в семье Кабановых («Напраслину-то терпеть кому приятно»), во время прогулки по бульвару, повиснув как-то тяжело на руке Тихона, в сцене прощания с Тихоном («ну, так возьми с меня клятву страшную»), в эпизоде свидания с Борисом («Твоя теперь воля надо мной. Разве ты не видишь?») — шаг за шагом раскрывает Тарасова образ одинокой женщины, томящейся в звериной среде, штрих за штрихом вырисовывает она узор поведения и чувств Катерины, блик за бликом накладывает краски, чтобы в сцене покаяния подняться до патетического crescendo. Сначала распростертая на каменных плитах пола, потом на паперти в черной шали с испуганным взглядом, затем с глазами крупным планом, глазами, смотрящими из-за ствола дерева и из-под угла шали, и наконец с лицом, полным непреодолимой решимости сказать то, что наболело, — Тарасова доводит образ Катерины в сцене покаяния с помощью режиссера до предельной выразительности и глубины.

И странное дело, этот религиозный фанатизм Катерины в изображении Тарасовой, фанатизм, такой непонятный нашей материалистической эпохе, не отвращает зрителя от образа своей нелепостью, а напротив, заставляет Ка-

*Засл. арт. Алла Тарасова*
*в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров, опер. В. Гарданов*

терине сострадать. Нам думается, это происходит потому, что Тарасовой удалось показать в Катерине за фанатизмом, как чем-то наносным (не говорим ли мы о религиозном д у р м а н е), иное состояние ее характера, которое этому фанатизму чуждо, ему противоречит. Зритель растроган именно раздвоенностью натуры Катерины, борьбой в ней противоположных начал. Вот то, что в Катерине изображено противостоящим фанатизму, и сделало Катерину близкой нашей аудитории. Нам приходилось наблюдать в разных случаях теплое отношение зрителя к героине, когда например красные командиры в дискуссии после просмотра фильмы называли ее не иначе как Катей, Катюшей, вопреки установившемуся в литературном обиходе обычаю называть просто Катериной.

Особенно сильное впечатление близости создает сцена прощания Катерины с Борисом Григорьевичем. Лицо, уткнувшееся в грудь Бориса, снятого со спины. Потом — из-за локтя только одни вопрошающие глаза и этот диалог: «Едешь?» — «Еду». И наконец самое сильное место в фильме, когда сев за стол, после паузы Катерина вдруг просит с безнадежными слезами в голосе: «Возьми меня с собой», проводя машинально ладонями по заплаканному лицу. Сделать эту сцену так именно, как она сделана в фильме, мог только большой мастер. Лицо Катерины с глазами, на ресницах которых то убывая, то наполняясь блестят капли слез, врезается в память как самое сильное художественное впечатление последних лет.

Таков образ, созданный Тарасовой в превосходной реалистической манере, в соответствии с основной идейной концепцией режиссера. В галлерее наших кинематографических образов он займет подобающее место как пример творческого сотрудничества двух художественных культур — театральной и кинематографической, как пример кинематографического достижения,—именно к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о г о, а не какого-либо иного вопреки домыслам всех и всяческих спецификаторов, — достижения, обязанного Московскому художественному театру и его школе, с одной стороны, и режиссеру Петрову — с другой.

Можно было бы говорить столь же подробно и о других актерах «Грозы»: о строгом исполнении Массалитиновой (Кабанова), о великолепном образе Корчагиной-Александровской, игравшей, кстати, роль той же Феклуши около 20 лет назад в спектакле Мейерхольда, об умелой работе Тарханова (в роли Дикого), о Зарубиной (в роли неряшливой, насмешливой и жизнерадостной Варвары), о Жарове (в роли Кудряша), Чувелеве (в роли Тихона) и Цареве (в роли Бориса). К сожалению ограниченные размеры предлагаемой статьи не позволяют сделать это, несмотря на наше желание. Мы позволим себе только заметить здесь, что мастерство каждого из них не одинаково по уровню и качеству, но одинаково по стилю. В этом отношении актерский коллектив «Грозы» в отличие, предположим, от «Марионеток», где собранные из разных театров актеры так и остались играть подобно мюзик-холльной труппе каждый по-своему, — коллектив «Грозы» демонстрирует полное единство и сыгранность, подлинное знание основных художественных задач фильмы. Не есть ли такое построение ансамбля тоже результат использования в кино опыта МХАТа, опыта, нуждающегося в поддержке и применении?!

## *ВОЛГА*

В представлении дореволюционных художников и театральных режиссеров жизнь в произведениях Островского, там, где он живописал Волгу, рисовалась обставленной большими сундучищами с расписными кринами и крупными розанами на крышках, с патриархальной мудростью крепких купеческих домов, украшенных узорными ставенками, с ровной гладью поемного берега Волги, за которым на горизонте мелькали белые и розовые колоколенки, со всей пряной, сладкой и расписной поэзией поволжского торгового Эдема, с пухлыми белокурыми девушками и рыхлыми купчихами, отдыхающими на траве, на фоне узорных церквей и волжского простора. Еще совсем недавно, в 1915—1919 годах, таким вставал быт Островского в книге В. Г. Сахновского, посвященной театру купеческого драматурга, и на полотнах Б. Кустодиева. Революция сломила идеализированное представление русского импрессионизма о волжской старине, показав последнюю в ином свете, чем

*Арт. М. Царев (Борис Григорьевич) и засл. арт. А. Тарасова (Катерина) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

она грезилась петербургским художникам в пору империалистической войны. Революция научила относиться к жизни «на горах» более прозаически и более реалистически. Правда, и сейчас иногда нет-нет да и промелькнут в нашей литературе или нашем изобразительном искусстве отголоски старых художественных концепций. Взять например книжку Петрова - Водкина «Хлыновск» (1930), в которой любовно и восторженно описывается древнее привольное житье-бытье. Однако такого типа художественные картины являются ныне исключениями. Как правило же, цветистая иконописная Волга Кустодиева и Головина умерла. Впрочем, она никогда и не существовала. Ее создало воображение живописцев.

В фильме «Гроза» Волга и ее быт встают перед нами в ином обличии, в других одеяниях. Вместо расписных, украшенных узорочьем ворот, арочных переходов и теремов мы видим простые досчатые заборы без украшений, с обыкновенными калитками, над полотнищами которых чья-то неумелая рука написала фамилии их обитателей. Такими же непритязательными кажутся интерьеры дома Кабановой. Несмотря на нереально-большую глубину свою, они подчинены единой реалистической концепции фильмы и оттого выглядят соответствующими действительности. В фильмах Рошаля пространство павильонов оформлено, исходя из эстетической предпосылки: в «Господах Скотининых» оно сдавлено и сжато так, что люди почти касаются головами потолков, в «Петербургской ночи» оно раздвинуто до грандиозных масштабов, и комната помещичьего дома кажется почти церковью. В «Грозе» Петрова предпосылкой решения проблемы пространственной композиции послужила чисто-реалистическая задача: быть как можно ближе к правде. Правда и простота явились девизом всего постановочного коллектива. Оттого художник фильмы Суворов не злоупотребил ни сундуками, ни комодами, ни лежанками. Обитатели дома Кабановых совсем не были эстетическими натурами, как неправильно представлял их себе Головин, расписывая с художественными тонкостями кафельные печи и внутренние антаблементы. Это были недалекие невежественные люди, вкусы которых ничем не отличались от их жизни. Они торговали, молились, пили и гуляли по бульвару, не замечая Волги и вечерних закатов. У Головина (постановка Мейерхольда) бульвар — какой-то кусочек сказочного Китежа. У Петрова бульвар — словно двор тюрьмы, с белой однообразной стеной, с пыльной, неустроенной землей. Конечно подобная обстановка помогла еще более углубить трагедию Катерины, создать еще большее несоответствие между ее тонко чувствующей натурой и средой.

Зато тема Волги как природы, тема волжских ночных пейзажей вошла в фильму как изобразительный лейтмотив, поддерживающий композиционную линию Катерины, играющий на ту цепь ассоциаций, которая конструирует образ героини. Волга появляется не сразу. Фильма долго движется поблизости от реки. Волга мелькает одним кадром на гулянке Варвары, одной панорамой в эпизоде бульвара, мелькает безразличная к людям и их отношениям, не замечаемая ни хохочущей девушкой, ни чинными парами купцов. Первый раз Волга показывается во всей красе лунной ночи в момент, когда Катерина — не в силах остаться подле пьяного Тихона, распростертого на кровати — набрасывает на плечи шаль и выходит за ворота. Где-то поют песни. Луна повисла над спокойной водной гладью. На том берегу стоят темные леса и кустарники. Но зрителю удается взглянуть на реку всего лишь несколько мгновений. Следующие затем кадры вновь возвращают его к действительности.

Дальше идет эпизод проводов Тихона и завязывается встреча Катерины с Борисом. В сцене, когда происходит это свидание, Волга встает во всей прелести ночных офортов, она вторит теме любви целым каскадом серебряных лунных дорог. Особенно запоминаются два пейзажа: один—снятый сверху, с обрыва объективом вниз, когда в кадре видны на обращем плане две темных фигуры, сидящие на траве, а через редкие ветви деревьев переливается сверкающая водная поверхность; и другой—показывающий реку в рамке освещенной луной листвы. Эти пейзажи обрамляют любовь Катерины, дают изобразительный тон ее чувствам, усиливают лирическую сторону фильмы.

С волжского пейзажа Петров дает переход на кутеж Тихона с цыганами. Показываются танцы, песни, бесшабашный и нудный разгул купеческой компании. И когда, после пьяной сцены, зритель снова смотрит на Волгу, последняя звучит уже в другом тоне. Луна едва мерещится золотистым осколком среди беспорядочных курчавых облаков. Лунная дорога тухнет. Панорама скользит теперь не по сверкающей поверхности реки, а по ее сумеречным низменным далям. Волга погружается во мрак. Эта картина находится в соответствии с состоянием Катерины: вернулся Тихон, спящую голову которого аппарат показывает торчащей нелепо на подушке двухспальной постели, и кончились ночные прогулки с Борисом. Потухла последняя возможность вырваться из круга опостылевшей жизни.

Не реализует ли Петров всей темой лунных столпов добролюбовскую метафору «луча света в темном царстве?» Не хотел ли режиссер подчеркнуть уходящим в сторону, за кадр, лунным светом в момент возвращения Тихона перелом

*Арт. Н. Зарубина (Варвара) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

в трагедии Катерины, после которого все события начинают катиться с возрастающей быстротой к гибели женщины? Впрочем, если это даже и не преследовалось сознательно, то получилось на экране непосредственно, а мы привыкли судить о фильме по окончательному результату, а не по предварительным режиссерским экспозициям. Во всяком случае функциональная роль пейзажа в «Грозе» не подлежит сомнению. Ландшафты фильмы — не картинки для развлечения утомленного от драматургических перевалов зрителя. Это—кадры, поддерживающие основное смысловое построение вещи, без которых содержание «Грозы» было бы неполным. Мы осмелимся сравнить пейзажи «Грозы» с литературными пейзажами произведений М. Горького. И в том и в другом случае пейзажи связаны неразрывно с идейным наполнением вещей. И там и тут они выглядят заинтересованными по отношению к героям. Подобная глубокая слитность натурных кадров «Грозы» с кадрами павильонными кладет предел всяческим неосновательным разговорам о будто бы театральности «Грозы». Как может быть произведение В. Петрова театральным, если оно не только использовало, но и подчинило себе все возможности кинематографа, наполнив фильму подлинным ощущением кинематографического пространства!

В связи с обсуждением проблемы пейзажа нельзя не отметить здесь серьезного и сдержанного мастерства оператора В. Гарданова. В этой фильме его искусство лишено оптической экзотики, ракурсных ухищрений, световой эквилибристики, хотя в нем и использовано все богатство операторской техники. Это искусство просто, но не примитивно, ровно, но не однообразно, лаконично, но не поверхностно. Одним словом, стиль операторской работы Гарданова вполне соответствует реалистическому стилю всей картины. В руках другого оператора и другого режиссера Волга была бы наверняка обснята более ухищренно (это же соблазн для художников неустойчивых!) и пейзажи в таком случае задавили бы фильму своей живописностью, как это произошло например у Кавалеридзе в «Колиивщине». Петров и Гарданов не поддались на соблазн легко достигаемых эффектов. Они пошли по более трудному пути. В этих сделанных по-левитански пейзажах, с параллельными, расположенными по горизонталям кадра берегами Волги, пейзажах, так легко читаемых и так глубоко трогающих, они остались верными своему стилю, своей общей композиции. На первом месте у них была логика произведения, его смысл, а потом уже все остальное. Оттого и не замечаешь временами работы оператора, а без его тонкого мастерства были бы невозможны такие исключительные по внутренней силе кадры, как кадр плачущей во время прощания с Борисом Катерины с переливающимися на свету каплями слез.

## *МУЗЫКА*

Музыка фильмы неотъемлема от произведения. Представить «Грозу» без музыки Щербачева — то же самое, что видеть кадры героев говорящего кино, артикулирующих губами, но без голоса. Музыка Щербачева — один из драматургических компонентов картины, в кинематографическом контрапункте самостоятельный голос, без которого фильма были бы однобокой и фрагментарной. Автор крупных музыкально-симфонических композиций, создатель симфонии «Ижорский завод», Щербачев выступает на кинематографическом поприще как человек, понимающий самую суть законов и специфики нового для него искусства. Его музыкальные вставки — не контрфорсы, приходящие на помощь режиссеру в момент, когда последнему необходимо придать фильме известную устойчивость, а части общей эстетической конструкции картины, собирающие по ходу развертывания сюжета смысл фильмы в ударные пункты воздействия, вовлекающие зрителя в действие произведения. После музыки Д. Шостаковича к картинам «Одна», «Златые горы» и «Встречный» это — самые ценные музыкальные композиции нашего звукового кино, в которых Щербачев обрел самого себя, а звуковая кинематография—большого композитора.

Если определять и расценивать музыку Щербачева к «Грозе» со стороны стиля, нельзя не согласиться с тем, что этот стиль совпадает органически с реалистическим стилем картины. Мелодию прихода Дикого в свою лавку, музыкальную картину гулянья купцов по волжскому бульвару, музыку свадьбы и проч.

мог написать только реалист, имеющий свое и при том определенное отношение к изображаемому миру. Музыкальный гротеск в перечисленных эпизодах поднимается до истинного обличения. Без агитки и пристегнутой музыкальной тенденции он действует как характеристика самого социального нутра людей, их убогой буднично-однообразной жизни. Однако мы были бы неправы, если бы свели реализм щербачевской музыки к перечисленным сценам. Щербачев остается реалистом и в тех случаях, когда поднимается до патетики (эпизоды грозы, покаяния и самоубийства), ибо романтическая приподнятость названных музыкальных картин не только не противоречит всему строю фильмы, но сообщает последнему полноту звучания.

Особый интерес в смысле музыкально-реалистического письма представляет эпизод бульвара. Этот эпизод сделан в медленном ритме, соответствующем почти буквально механическому движению истукано-подобных людей. Ритм изобразительный вторит здесь ритму музыкальному, сарказм режиссера сплетается с сарказмом композитора в одно органическое целое. Но вот, среди крупных планов, изображающих вздутые животы, тупые затылки и старомодные картузы, появляется кадр Катерины с Тихоном. И музыкальный рисунок меняется. Несколькими тактами композитор преображает мелодию. Движение сюжетное (прогулка), движение монтажное (смена кадров), движение музыкальное — все остается попрежнему. Но в оркестре начинают вдруг звучать такие ноты, вспыхивают и рассыпаются такие гармонические созвучия, которые музыку саркастическую превращают в музыку трагическую. Это длится несколько мгновений, после чего шествие купцов возобновляется, а с ним и музыка возвращается опять к исходному сатирическому движению, чтобы, после мелодического кругооборота, на кадре с Катериной вновь окраситься в драматические тона. Дальше, с появлением на бульваре Бориса драматургия эпизода усложняется. Музыка то выхватывает лейтмотив Бориса и характеризует с помощью этой темы кадр с движущимся от аппарата цилиндром, то взволнованно перебрасывается на описание чувств Катерины. Начинается гроза. И тут к музыке переходит ведущая роль иллюстратора явления. Она громыхает, она неистовствует до тех самых пор, пока Катерина не вбегает в дом и не бросается в страхе перед образами на колени. После паузы, во время которой экран показывает коленопреклоненную Катерину с закрытыми глазами, а до зрителя доносятся слова: «Заступница усердная» и т. д., — музыка возникает вновь, но она звучит уже не как внешняя иллюстрация события, а как внутреннее состояние Катерины, как лирика ее смятенных чувств.

Как видно из описания сцены на бульваре, музыка Щербачева выполняет в фильме разные художественные функции; эти функции так друг с другом переплетены, что удается с трудом отличить, где кончается музыка иллюстрирующая и где начинается музыка структурная. Да в сущности это и не обязательно — различение и разграничение двух способов участия музыки в звуковой фильме. В «Грозе» достигнуто синтетическое использование музыкальных средств, и уже одно это кладет предел многим, подчас схоластическим спорам о роли музыки в фильме.

Главной музыкальной темой «Грозы» является тема «судьбы». Может быть нигде в фильме реализм не сказался с такой убедительностью, как именно в ее разработке. Эта тема сопровождает появление Бориса Григорьевича. Она заимствована из мещанской песни «Пускай могила меня накажет». Незначительные мелодические сдвиги придали теме особый драматический оттенок и в то же время оставили основной смысл ее нетронутым. Словесное содержание темы: «Судьба играет человеком, она изменчива всегда»... взято из песни «Шумел-горел пожар московский». И вот, собственно, соединение переработанной мелодии одной песни со словами другой и составило тему судьбы. Известно, что тема судьбы — в музыке весьма распространенный мотив. Однако в разработке Щербачева она выглядит не имеющей ничего общего, разумеется, по идейному содержанию своему, ни с allegro con brio пятой симфонии Бетховена, ни с пятой и шестой симфониями Чайковского. В ней нет ни рока, ни фатума, ни мистической неизбежности. Она звучит даже иронически и насмешливо, чему помогает режиссер, показывая параллельно в кадрах лубочную картинку «Фортуна и ни-

щий» или снятый с движения аппарата цилиндр Бориса, такой странный в поволжской старомодной среде.

Тема судьбы появляется впервые в эпизоде гостиного двора, в момент приезда Бориса. Тут она, будучи противопоставлена пиликающей музыке суетливого торга, звучит полно и широко, чему помогает превосходная симфоническая разработка ее композитором. Она кажется необычной — эта тема судьбы, как необычно появление в Калинове молодого человека, порядочно образованного и к тому же одетого не по-русски (по ремарке Островского). По существу же необычность темы есть только иная форма обыденного, ее полнота знает пределы, ее ширь ограничена. Правда, она может звучать и иногда звучит почти трагически, и недалекий зритель склонен принять это звучание за чистую монету. Но композитор и режиссер умело возвращают зрителя к бытовой обстановке, передавая тему судьбы после мощного движения ее в оркестре жалкому шарманщику с нудным козлиным голосом. В этом именно и заключается умный и умелый реализм Щербачева, в том, что его музыка заставляет глубоко переживать и непосредственно волноваться и в то же время оставаться в пределах действительного.

Таковы настроения, создаваемые музыкой Щербачева, таковы музыкальные характеристики фильмы, изобразившие внутренние движения героев лучше, чем это смогли бы сделать в этих случаях слова, таков стиль музыки, звучащий полновесно, несмотря на обличение (а как часто обличительные цели лишали художника полного голоса!), стиль жизнеутверждающий, несмотря на трагизм.

## *ЗАКЛЮЧЕНИЕ*

Бывает, что взятые по отдельности стороны явления может быть и хороши каждое само по себе, — в совокупности же они составляют качество, далекое от совершенства. Не то с «Грозой». Режиссерский замысел вещи, искренняя игра актеров, изобразительные принципы фильмы, лишенные экзотики и любования, правдивая музыка произведения — явились только гранями, отразившими реалистический характер концепции всей картины. Здесь, на плотформе реалистического стиля нашел осуществление художественный синтез, которого добивалась советская кинематография все последние годы и, нужно сказать, добивалась не безуспешно. Почему именно «Гроза» Островского, эта пьеса буржуазного русского театра, помогла осуществлению задач социалистического реализма и художественного синтеза в кинематографии, — вопрос особый. Но что она помогла борьбе советского искусства за социалистический реализм, это неоспоримо.

*Арт. Зарубина, Чувелев и засл. арт. А. Тарасова в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

*Арт. Зарубина и нар. арт. Массалитинова в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*

*Опер. В. Гарданов*

«Гроза» Островского имеет длинную сценическую историю. Сначала ее трактовали в духе поверхностного жанризма, потом в характере буржуазного радикализма и частью в революционно-демократической интерпретации Добролюбова и наконец в мистико-мессианском плане предреволюционных лет. В годы революции «Грозу» ставили редко. Интерпретация «Грозы» Таировым и исполнение Катерины А. Коонен внесли немногое по сравнению с дореволюционным периодом. Таким образом «Гроза» В. Петрова является первой по существу большой постановкой Октябрьской эпохи и первым настоящим революционным истолкованием классического произведения.

Режиссер В. М. Петров пришел в кино из театра и стал работать здесь впервые в 1925 году. В 1927 году он поставил совместно с Бересневым первую фильму — «Золотой мед». С тех пор он выступал каждый год регулярно, не поднимая вокруг себя ни разговоров, ни дискуссий. Сначала это были фильмы на детском материале и для детей: «Джой и дружок», «Адрес Ленина». Потом с его режиссерским именем начали появляться фильмы для взрослых: «Фриц Бауэр», «Плотина», «Беглец». Последняя картина Петрова прошла на экранах с репутацией формалистской скорее по вине сценариста, чем по вине режиссера. Что касается режиссерской работы, то в ней была уже налицо та большая культура, которая поражает нас как неожиданность в «Грозе». Если однако высокое мастерство «Грозы» и было подготовлено предыдущими фильмами автора, тем не менее «Гроза» явилась скачком и в творческой биографии режиссера и во всем советском кино. Приступая к кинематографической реализации пьесы Островского, Петров писал год назад:

> «Идя по линии использования классики, прекрасно понимая опасность некритического ее использования и взамен вскрытия ее внутреннего содержания — скольжения и погони за формальными расцветками пьесы, я в своей практической работе над «Грозой» мыслю создать языком звукового кино фильму, достойную нашей эпохи».

Мысль Петрова можно признать ныне осуществленной.

**Март 1934 г.**

# „Гроза“ Островского и „Гроза“ Петрова

*О. НЕСТЕРОВИЧ*

Фильма «Гроза» режиссера Петрова в плане использования классического наследства представляет большой интерес.

Как пользоваться в кино классическим произведением, облаченным в готовую драматическую форму? Чтобы экранизировать роман «Господа Головлевы», естественно, прежде всего нужно было придать ему сценическую форму. Здесь же мы имеем драматическое произведение в готовом виде.

Нужно ли поэтому брать его в целом, как оно есть, или же можно изменять драматические ситуации и в целом структуру вещи?

Второй важнейший принципиальный момент—каково должно быть отношение к тексту произведения? Можно ли изменить мотивы поступков героя, дать ему другой характер, то есть создать другой образ?

Чтобы ответить на этот вопрос, как того заслуживает фильма, необходимо детально рассмотреть «Грозу» Островского, вскрыть глубину понимания Островским существа эпохи.

## *ГРОЗА САМОДЕРЖАВИЮ*

В фильме Петров пошел по линии истолкования грозы как явления физического мира, акцентируя на этом свое внимание в раскрытии образа Катерины.

Однако при ближайшем рассмотрении «Грозы» Островского становится очевидным, что гроза символизирует явления социальные, даже не мистические.

Речь шла о грозе, которая надвигалась на самодержавие в конце 50-х и начале 60-х годов. Гроза появилась в 1859 году—эпоху наиболее обостренной классовой борьбы в России. Ленин эту эпоху в русской истории называет эпохой революционной ситуации, то есть такой эпохой, когда

> «1) невозможность для господствующих классов сохранить в неизменном виде свое господство; тот или иной кризис «верхов», кризис политики господствующего класса (разрядка наша), создающий трещину, в которую прорывается недовольство и возмущение угнетенных классов. Для наступления революции обычно недостаточно, чтобы «низы не хотели», а требуется еще, чтобы «верхи не могли» жить по-старому; 2) обострение выше обычного нужды и бедствий угнетенных классов; 3) значительное повышение, в силу указанных причин, активности масс, в «мирную» эпоху дающих себя грабить спокойно, в бурные времена привлекаемых как всей обстановкой кризиса, так и самими верхами (разрядка Ленина) к самостоятельному историческому выступлению. Без этих объективных изменений, независимых от воли не только отдельных групп и партий, но и отдельных классов, революция по общему правилу невозможна.
>
> Совокупность этих объективных перемен и называется революционной ситуацией. Такая ситуация была... в России... в 1859—61 годах...» (том 18-й, стр. 244).

Развивавшийся до тех пор капитализм в недрах крепостничества экономически настолько разложил его, что к концу 50-х годов класс дворянства уже не мог существовать по-старому, а с другой стороны—буржуазия идеологически сознавала себя новой силой.

Буржуазно-освободительное движение захватило не только разночинную интеллигенцию, но и проникла в значительные слои всего «третьего сословия». Самый угнетенный класс того времени—крестьянство—стихийно поднимался на бунт против старого.

Эти бурлящие настроения угнетенных классов разночинная интеллигенция приводила в систему политических требований. Общественная мысль забилась ключом, плотина николаевского режима была прорвана.

На взрыхленной почве, как грибы, вырастали самые разнообразные оттенки буржуазных настроений. Но в силу жесточайших преследований они пробивались наружу обходными путями: литература, критика и женский вопрос.

Своеобразие развития буржуазных отношений в России заключалось в том, что, не находя более радикальных путей, они устремились в семейно-бытовые отношения, то есть критика крепостнического строя пошла по линии разрушения феодально-патриархальной семьи.

Женский вопрос наряду с освобождением крестьян волновал умы передовых людей того времени. В «Современнике» в 1859 г. появилась статья Михайлова (из кружка Чернышевского) о женском вопросе. Статья

> «произвела в русских умах землетрясение. Тогда, при повышенной умственной восприимчивости, землетрясения вызывались легко. Все вопросы носились в воздухе, ожидая своих толкователей. И женский вопрос носился в воздухе. Михайлов его только пришпилил и дал ему форму и логическую цельность. Вопрос из воздушного тумана спустился на землю, из отвлеченного и теоретического стал практическим и обязательным, так что каждый мог думать о нем ясно и говорить ясно. А так как думающих и говорящих было много и все заговорили сразу, то и получился общественный энтузиазм» (воспоминания Шелгунова, стр. 104).

Вопросы семейно-бытовые тогда стихийно вырастали в вопросы политического значения. Недаром автор первой статьи по женскому вопросу был сослан в Сибирь. Крепостническое правительство понимало, что женский вопрос — нить к разрушению всего крепостнического строя.

Было бы неправильно из всего сказанного сделать вывод, что мы требуем от художника дать фотографию событий, дать копию эпохи. Мы далеки от подобной вульгаризации и не собираемся возвращать автора к тем временам нашей кинематографии, когда крепостника-помещика показывали не иначе, как секущим крестьянина. Наоборот, мы требуем от художника проникновения в суть эпохи, а не скольжения по поверхности событий. Мы считаем, что художник должен дать в своем произведении не фотографии, а с л е п о к с действительности. А это значит, что художник через субъективное восприятие, художественными средствами воссоздает объективную действительность, отнюдь не копирует ее.

## *ОБРАЗЫ „ГРОЗЫ" ОСТРОВСКОГО И ОТНОШЕНИЕ ИХ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ*

Для русских романистов 50-х годов женский вопрос не был новостью. Он был революционным наследием 40-х годов (повести Герцена).

Новое было только то, что женский вопрос перешел уже из художественной литературы в политически-публицистическую (статья Михайлова).

Островский не был оригинален в выборе темы «Грозы», темы, подсказанной распадом феодально-патриархальной семьи. Вопросы эти были слишком злободневны. Современники Островского Гончаров и Тургенев раньше ставили эти вопросы («Обрыв», «Рудин», «Ася»). Но Островский был оригинален в разрешении женского вопроса.

Герои «Грозы» по своим идеалам, стремлениям образуют три самостоятельных законченных группы. Но внутри каждая из них состоит из индивидуальных оттенков настроений, взглядов, черт характера.

Первая группа: Кабаниха, Дикой, странница — это носители старого уклада семьи домостроевских общественных традиций и взглядов. Это представители торгового капитала, выросшие в недрах крепостничества. Экономически подрывая помещичье хозяйство, представители торгового капитала приспособились в целом к крепостническому строю,

*Засл. арт. Алла Тарасова (Катерина) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров*
*Опер. В. Гарданов*

соответственно этому выработали определенные общественные взгляды, навыки и сохранили старый патриархальный бытовой уклад.

Разлагая изнутри крепостнический строй, Кабаниха и Дикой, сами того не понимая, подготовили почву новым буржуазным отношениям. И когда новое поколение уже не могло существовать на прежней суженной базе крепостничества, выступило с требованием новых буржуазных отношений, Кабаниха и Дикой выступили на защиту старого.

Самодурство, лицемерие, ханжество, прибеднение Кабанихи и Дикого—характеристики глубоко социальные, а не узкоиндивидуальные. Они целиком воспитались положением Кабанихи и Дикого в крепостническом строе.

Новые идеалы, новые стремления приносят с собой группа Катерины, Кулигина, Бориса Григорьевича. Несмотря на различие настроений, на первый взгляд ничего общего не имеющее между собой, группа эта едина. Здесь Островский дает различные оттенки буржуазных настроений, иногда еще смутных и не оформленных, прикрываемых религиозно-мистическим покровом (образ Катерины). Эти новые настроения еще не выкристаллизовались в систему стройных взглядов, как у Кабанихи, они иногда еще аморфны, но тем не менее выступили в решительную борьбу со старым.

Центральный образ драмы — Катерина—воплощение новых идей, в ней нет уже черт старого. Ее Островский целиком противопоставил старому поколению. Островский пользуется новым приемом в подаче образа Катерины. Если характеры всех героев ярко определяются обстоятельствами, в которых живут герои драмы, то относительно образа Катерины Островский не дает нам не только указаний, но и намеков, откуда идут подобные настроения. Возможно, Островский сознательно не хотел показать источника настроений Катерины. Но объективно идеи Катерины — врожденные идеи. «Такая уж я зародилась горячая»... «Обманывать-то я не умею, скрыть-то ничего не могу». Так Островский характеризует свою героиню устами самой Катерины. В этом новизна приема подачи образа Катерины.

Тайну любви Катерина открывает не из мистических побуждений. Гроза—лишь внешний повод для этого. Натура чистая и правдивая, она долго не могла существовать в том положении, в которое попала: любить одного, лгать другому. Открывая тайну, Катерина искала выхода из противоречий, искала самое себя. Но Катерина оказалась не только изуродованной морально старым бытом; открытием тайны она создала непроходимую пропасть между собой и своей средой, выходом из которой оказалась только

смерть. Катерина, не столько своим поступком, сколько признанием его, нарушила все нормы старой морали.

Признанием Островский дает кульминацию образа Катерины. Честное признание — существо новизны в образе Катерины, а не ее поступок.

Борис Григорьевич—фигура наиболее аморфная в выявлении новых идей. Это самый слабый образ всей драмы. Тут с нашей точки зрения и сам Островский грешит против действительности. В этом сказалась ограниченность буржуазного реализма.

Борис Григорьевич—разночинец-интеллигент. В реальной действительности разночинная интеллигенция к этому времени была далеко не аморфна. В публицистике, в литературе, в различных видах идеологии она занималась разрешением актуальных проблем. В это время разночинец Добролюбов осознавал необходимость революции. У Островского же разночинец раздавлен обстоятельствами (семейная катастрофа), не имеет ни цели, ни воли. Он беспомощен. Если Борис Григорьевич еще не дорос до того, чтобы стать типичным интеллигентом-разночинцем 50-х годов, то тем не менее он уже все же новый человек. Сравним его с Рудиным или господином N из повести «Ася». Борис Григорьевич проникнут искренними чувствами, он понимает всю безысходность положения Катерины, старается спасти ее. На брань Дикого он находит только один ответ: «делайте со мной, что хотите, только не трогайте ее». На последнем свидании Борис Григорьевич не читает морали Катерине. У него нет лицемерия господина N и пустословия Рудина. Он искренен, прост и, самое характерное, — б е с п о м о щ е н. Он не способен на новый решительный поступок. Он едет в Сибирь, фактически в ссылку.

Кулигин — фанатик, носитель буржуазного технического прогресса. Кажется на первый взгляд, что фигура плохо вплетена в сюжет. Но это только кажется, если рассматривать пьесу как бытовую драму. Действительно в сюжет семейных отношений он не вплетен. Но пьеса построена не по стандарту «классических» драм. На первом плане у Островского богатый социальный фон, Кулигин, Дикой, барыня. Это представители разных социальных лагерей и на этом фоне развертывается драма.

Кулигин—это представитель ремесленной мелкой буржуазии, которая старается найти «перпетуум-мобиле» как выход из противоречий и находит этот выход в техническом прогрессе, чтобы дать заработок нуждающимся людям. Кулигин понимает и то, что его эксплуатирует купец, что честным своим трудом не проживешь, и все же ищет выхода в честном труде. Для «Грозы» Кулигин— существенная фигура, без него образ Катерины не полон и социально беднее.

*Нар. арт. Массалитинова и нар. арт. Корчагина-Александровская в фильме «Гроза»*

*Режисс. В. Петров*
*Опер. В. Гарданов*

Итак, Островский дает нам в драме разгром грозы, раньше чем она пронеслась над самодержавием.

Все новое у Островского пока не жизненно и беспочвенно. Это действительно только гроза.

Катерина ищет путей и не находит. Борис Григорьевич не имеет цели и не ищет путей. Кулигин в реализации своей мечты — технического прогресса — также беспомощен, как и Катерина; он зависит от милости Дикого. Но Дикому ни громоотвод, ни часы пока еще не нужны.

Наиболее жизнеспособная — третья группа: Варвара и Кудряш. Образ Варвары цельный и законченный. Она знает чего хочет и стремится к нему. Варвара правдива и искренна в своих чувствах, но лжет матери и окружающим. Варвара ведет борьбу со старым старыми же средствами, средствами Кабанихи, но в решительный момент, когда этих средств уже недостаточно, она решительно рвет со старым—уходит из дому с Кудряшом.

Варвара — натура сильная, в своих решениях тверда и последовательна. В этом же плане дан и Кудряш. На Дикого он воздействует его же средствами—бранью. Он не хочет быть рабом и такими средствами находит себе «свободу».

Тихон—фигура переходная. В нем много черт от старого, но в нем есть и новые черты. Он бьет жену потому, что ему велит маменька, но в решительный момент развязки драмы, при всей своей безвольности, он выступает против старого. Он на людях обвиняет мать в гибели жены: «Маменька, вы ее погубили, вы, вы, вы»...

Островский в «Грозе» дает распад феодально-патриархальной семьи. И распад дан не смертью Катерины, а уходом Варвары. Варвара сломала старые семейные устои, уйдя с Кудряшом. Она показала путь выхода. Забитый безвольный Тихон усугубляет этот распад, всенародно обвиняя мать в гибели Катерины.

Веяния благородных дум и поступков разбились о старый быт Дикого и Кабанихи. Но сами они оказались если и не окончательно разбитыми, то потрясенными до основания новым поколением, которое вело борьбу с ними их же средствами.

Пьеса Островского богата разными оттенками буржуазных идей и стремлений. Три группы людей в «Грозе» — это не произвольное толкование, а реальные ситуации. Через них Островский показал борьбу в реальной действительности. И действительный путь развития капитализма в России, который шел не через стремления Катерины, — прямой революционный натиск. Варвара символизирует настоящий путь развития капитализма. Образы «Грозы» правильно отражают действительность. Они в литературе того времени свежи и оригинальны, за исключением образа разночинца (Бориса Григорьевича). Разночинец Островского ближе к тургеневским дворянским героям, про которого Чернышевский сказал «он нам не родственник», чем к реальной действительности.

## „ГРОЗА“ НА ЭКРАНЕ

Трактуя «Грозу» как бытовую драму, Петров продолжил полувековую театральную традицию. Но он не целиком взял старую театральную традицию. Он дал свое толкование «Грозы», изменив не только отдельные ситуации, мотивы поступков героя, но внес и новую идею.

Две основных идеи, по которым развивается фильма.

Первая: судьба хрупкого и нежного существа, попавшего в дикие и некультурные руки. Эта идея по Петрову как бы вытекала из самой пьесы Островского.

Вторая: тождество хищников буржуа, несмотря на внешнее их различие (Кабаниха — Варвара, Дикой — Кудряш). Эту идею Петров как бы превнес в пьесу.

На самом деле обе идеи принадлежат Петрову. Но в то время как вторая идея логически вытекала из произведения Островского, первая идея приписана Петровым Островскому и никак не вытекала из драмы.

Петров не погрешил ни против исторической истины, ни против Островского, попытавшись дать новое поколение — Варвару, Кудряша и Тихона — хищниками в новом виде. Но у Петрова произошла небольшая ошибка, и вышло не совсем то, что он задумал. Этим мы не хотим сказать, что нужно было во что бы то ни стало придерживаться идеи, заложенной Островским. Мы лишь хотим показать дальнейшим анализом, где глубже вскрыта эпоха, в самой ли драме

Островского или в интерпретации Петрова. Поэтому мы и займемся разбором этих двух основных идей фильмы.

Островский дал нам людей в движении, в развитии. Варвара, Кудряш и Тихон живут в старом укладе, пропитаны его духом, но одновременно ведут борьбу со старым, потому что их запросы переросли старый уклад, и в конце концов, когда стал момент выбора, это молодое поколение предпочитает разорвать со старым. Это новое поколение—исторически более высокий этап развития Кабанихи и Дикого. Островский не реабилитирует их и не показывает их нам как носителей новых идей или новых хищников, он лишь показывает нам их как путь отрицания старого.

Здесь дана Островским исторически глубокая мысль. В этом его сила художественного мышления и предвидения— еще в 1859 году показать путь развития, который окончательно определится значительно позже целым рядом реформ 60-х годов.

Петров и исторически и логически правильно задумал показать хищниками и «новое» поколение. Но потому, что и Кудряш, и Тихон, и Варвара — все оказались в лагере Кабанихи, распада старого уклада не вышло, наоборот, старый строй стал статическим и крепким, а это исторически неверно. Петров показал нам тождество старого и нового поколения, но не показал их различия. В этом ошибка Петрова.

Таким образом идея распада патриархальной семьи—основная идея «Грозы»— Петровым снята. Отсюда произошел ряд ошибок в трактовке отдельных героев. Так, образ Варвары оказался незаконченным и социально неглубоким. Из фильмы ее дальнейшая судьба нам неизвестна. Варвара у Петрова — сводница, не больше, разнузданная и вульгарная, в то время как у Островского она умна и прекрасно ориентируется в обстановке. У Островского Варвара — разрушитель старого, а не сводница.

Островский тоже противопоставил Варвару Катерине, но дело не в тонкости и грубости натур, не в физиологическом различии, а в конкретных носителях разных оттенков буржуазных настроений.

Трактовка Кудряша удачна не только в задуманном Петровым плане, но и по существу. Тут правильно намечен образ, и Жаров дает нам его сочным и правдивым.

Весь эпизод в лавке небольшими штрихами превосходно создает образ Кудряша-хищника. Кудряш помогает Дикому грабить, он покрикивает на младших приказчиков «глядеть да поглядывать — мерить да обмеривать». Вот философия Кудряша в лавке. В кассе он подсчитывает прибыль, спокойно и уверенно откладывает себе в бумажник долю награбленного для Дикого.

Все эти сцены проведены Жаровым в определенной мере без утрировки. Кинематографически вся атмосфера купеческой лавки с ее внутренним бытом сделана хорошо и правдиво.

Кудряш — не только старший приказчик, он еще — молодой парень, со всеми свойствами человека, предприимчивый, влюбленный, жизнерадостный. У Кудряша брызжет энергия и заразительная сочная жизнерадостность. Таков Кудряш как человек. Благодаря сочетанию человеческих черт и профессиональных в фильме по-настоящему вышел образ хищника в человеческом облике, а не схема.

Кудряш—хищник так же как и Дикой. Но почему зритель сочувствует Кудряшу, а не Дикому? Петров наделил Кудряша заразительной жизнерадостностью, придал привлекательный человеческий облик, противопоставив его однотонному суровому образу Дикого. Этим человеческим качествам сочувствует зритель.

В образе Кудряша нехватает одного существенного штриха. В фильме не показано поведение Кудряша по отношению к Дикому. Кудряш у Островского — не защитник Дикого. Он умеет противопоставить себя произволу Дикого, сохраняя одновременно в себе и черты Дикого. У Кудряша-приказчика просыпается чувство человеческого достоинства, именно то, что приходило от буржуазных освободительных настроений. Если бы в образе Кудряша был дан еще этот эпизод, то образ Кудряша-бы бы социально глубже и зритель сочувствовал бы ему не только как жизнерадостному парню, а тому Кудряшу, которому нужны были эти человеческие качества, чтобы противопоставить себя историческому Дикому.

Из фильмы судьба Кудряша, так же как и Варвары, нам не известна, потому

что режиссер Петров не мог найти для них логического конца в задуманном им плане.

Тихон в конце пьесы становится на сторону матери против Катерины, тем самым Петров подкрепляет быт Кабанихи, а не разрушает его. Но правильно было дать в нем черты старого. У Островского Тихон — образ сложный. У Петрова он прост и примитивен. В результате такой трактовки Тихона и незаконченности образа Варвары «единый фронт» против Катерины оказался фронтом семейным.

Что касается первой идеи — судьба хрупкого существа, попавшего в дикие и некультурные руки,—то, как мы сказали, эта идея приписана Островскому. Но Петров не подозревает, что эта идея на все лады обсасывается современными буржуазными социально выхолощенными романами. В основе этой идеи лежит не социальный момент, а физиологический. Центральный образ пьесы — Катерина—подвергся переработке по этой линии. Эта же идея заставила Петрова изъять из пьесы весь ее богатый социальный фон. В его трактовке основной идеи «Грозы» Островского этот фон оказался ненужным.

Лирические излияния Катерины и грубость Тихона —так сразу и характеризует Петров своих героев. В этом же плане продолжает их развивать до конца. Сцена, когда молодые остались вдвоем. Петров сразу противопоставил Катерину и Тихона чисто-физиологически. Несмотря на хорошую игру Тарасовой, сцена эта звучит фальшиво. Катерина из оригинальной, своеобразной женщины превращена в глупую и сентиментальную барышню.

Какая она носительница передовых идей! Она—обыкновенная смертная, запутавшаяся в любовных делах. А между тем эти же слова, произнесенные Катериной при других обстоятельствах, имели у Островского глубокий смысл.

В своем плане кинематографически эта сцена Петровым сделана слабо. Тарасова вынуждена чисто-театральным способом передавать монолог. А средств этих очень немного. Поэтому она то закрывает глаза, то открывает их, одеревенело стоя у окна. В игре глазами она ищет средств донести переживания. А какое богатство кинематографических средств — ракурсы, детали — для художественного раскрытия душевного состояния. Все снято с одной точки, плоско и не выразительно.

*Арт. М. Царев (Борис Григорьевич) в фильме «Гроза»*

*Режис. В. Петров, опер. В. Гарданов*

В этой сцене дана основная идея фильмы, и эта идея—решающая для развития всей драмы. Но что же произошло с «Грозой» в интерпретации Петрова? Все герои говорят как-будто словами Островского, а основная идея Островского исчезла. Незаметно для самого Петрова простым переносом драматической ситуации (монолог Катерины был произнесен при других обстоятельствах и вовсе не для Тихона) в фильме «Гроза» оказалась ложная идея. Несмотря на сочный показ свадьбы, кусок этот — не лучшие страницы советского кино. Он натуралистичен и ничего не дает для социального раскрытия драмы. В нем лишний раз Петров показывает на купечество с чисто-физиологической стороны (Дикой бьет посуду и жирным животом лезет на аппарат). Петров социально снизил драму. Он не только свел к двум лагерям многообразие типов, но, поэтому, и упростил их. Из богато насыщенных идей драмы, волновавших людей своего времени, вышла бытовая драма с маленькими идейками.

Но там, где действительно следовало поправить Островского (разночинец), режиссер Петров усугубил ошибки драматурга. Борис Григорьевич, как и Катерина, просто красивый молодой человек. Так и показывает нам его режиссер. То дает крупным планом чисто выбритый затылок, глядя на который влюбляется Катерина, то показывает нам его изысканный костюм, столь непохожий на костюм окружающих. Борис Григорьевич в фильме — столичный франт. Он не обладает никакой глубиной чувств. Слова любви Катерине говорит как любой ловелас. В момент прощания он нетерпеливо ждет ухода Катерины. Вот те штрихи, которыми характеризован разночинец.

Разночинец у Петрова еще дальше от реальной действительности разночинца 50-х годов, чем образ Островского. Разночинец в фильме сильно похож на «негодяя-любовника», каких много в западном кино.

Но как же Петров находит выход из тех драматических ситуаций, которые он дает, чтобы дать смерть Катерины? Оказалось, для Петрова решить эту проблему очень просто. Продолжение - все той же семейно-бытовой драмы. Муж груб, бьет (нам не показано, что он бьет по воле матери) и не любит жену, да не любит и она его. Любовник отверг ее сам. Остался один только выход — смерть. Больше цели у нее не осталось. Ситуация — муж и любовник.

У Островского Катерина своей смертью протестует против старого, и в этой смерти не только логический поступок после открытия тайны, но и подкрепление его новизны. Лучше смерть, чем больше коверкать себя.

Катерина в фильме открывает свою тайну под мистическим воздействием икон и грозы. У Островского же это лишь мистический покров, под которым она излагает свои мысли. На самом деле, развязка дана у Островского целым клубком драматических событий: 1) встреча с Борисом Григорьевичем, 2) встреча с барыней и наконец 3) гроза. А самое важное по Островскому для раскрытия тайны Катерины заключено в том, что внутренне она сама была взволнована. Она потеряла самое себя. И так сложным клубком драматических событий Островский подготавливает нас к раскрытию тайны. Этим он создал пропасть между Катериной и ее средой.

Но мы были бы несправедливы, если бы сказали, что фильма в своем плане сделана Петровым плохо. Фильма развивается стройно, события сцеплены крепко, но в плане использования классического наследства фильма «Гроза»— не высокий этап. Петров не только не преодолел некоторых слабых сторон Островского, но даже не поднялся до глубины понимания Островским эпохи. Петров отдал дань поверхностным толкованиям, внешне драматическим ситуациям, а не попытался проникнуть вглубь — что́ же лежало за этими ситуациями, на первый взгляд казавшимися бытовой драмой.

Петров показал себя как мастера даровитого, способного кинематографически развиваться, но которому необходимо социально углублять свои образы. Экранизацию же им классического наследства мы считаем неудачной.

# Право запеть[1]

**к постановке киноопереттт „Гармонь" и „Иринкин рекорд"**

*ИГОРЬ САВЧЕНКО*

Мне думается, что я не очень ошибусь, если скажу, что жанр музыкальной комедии — оперетты — не только кинематографом, но даже его более счастливым соседом—театром—до сих пор не освоен.

Многочисленные попытки создания советской комедии настолько безнадежно проваливались, что это дало повод одному из «марксистских» критиков заявить, что «юмор» вообще не свойственен победившему пролетариату. Вокруг этого парадоксального суждения разгорелась жаркая дискуссия, точно и неоспоримо установившая, что «в общем и целом» смех свойственен победившему пролетариату.

На этом теоретики умолкли, а воздержавшиеся в споре авторы, пишущие комедии, попрежнему «осваивали классическое наследие» и зритель тоскливо ждал первой советской.

Мне кажется, что основная ошибка, совершаемая авторами бесчисленных «Певцов из завкома», заключается в том, что почти всегда они обращались за смехом не по адресу. Основными носителями смешного были обыкновенно лодыри, прогульщики, пьяницы и т. п. отрицательные маски. Это были единственные персонажи, которые вызывали у зрителей смех. Публика за это их нежно любила и дружно зевала, когда под конец пьесы их переделывали и «подгоняли» под резонирующих положительных.

Я отнюдь не хочу отрицать колоссальное значение смеха, обличающего, бичующего и т. д. Такого рода смех сделает сатиру, но он никогда не сделает жизнерадостной и утверждающей советской комедии.

Мне кажется, что наши музыкальные театры, в течение пятнадцати лет жующие «классическое наследие», должны были заметить, что жвачка их по кругу своих тем резко разнится от современных ей авторов драмы, повестей и трагедий, и что первое, чему надо было научиться у прежних авторов либретто музыкальных комедий, это — четкому адресу, по которому они обращаются за смехом.

В кино например до сих пор еще многие не понимают, насколько связано так называемое тематическое планирование с вопросом о жанровом решении той или иной темы, отсюда механическое приклеивание жанра к теме, неиспользование богатейших возможностей жанрового разнообразия и т. п.

Характерно, что у нас настоящим песенно-танцевальным театром оказался не театр оперетты и оперы, а ТРАМ. Лучшей и, пожалуй, единственной советской опереттой — «Дружная горка».

Нелепо было бы утверждать, что лозунг синтетического театра выдвинут был ТРАМом потому, что он больше других понравился тому или иному теоретику трамовского движения. ТРАМ выдвинул этот лозунг потому, что, работая на молодежной тематике, целиком выросший из самой гущи рабочей молодежи, понял, что спектакль без пляски и песни — не комсомольский, не молодежный спектакль. Надаром у молодежи парень не поющий, не танцующий называется «сухарь», «старик» и подтвергается нескончаемым розыгрышам и насмешкам.

Совершенно не верно, что вечеринки и выходки хулиганских ребят—самое веселое, что можно найти в нашем быту. Как правило, пьянка тянет за собой грустную, размагниченную или озорную

[1] В порядке обсуждения.

песню. Наконец при нашей системе распределения заработка по трудодням, при хозрасчете лодыри — это наименее обеспеченные члены коллектива, и следовательно «кому же в ум придет на желудок петь голодный». Городские вечорки и деревенские гулянки несравненно веселее, чем любой куншток хулиганящего парня. А между тем положительные персонажи у нас обыкновенно лишены песни, либо наделены такой беспросветно казенной скукой, что дальше фонограммы она никуда не пойдет. Все поют блатные песни из «Путевки», но кто запомнил, какую песню поют у Экка во время работы?

Любимый герой прошлого общества, воспетый в песнях, стихах, отраженный в сотнях художественных произведений, это — серый, скучный человек, он овеян думкой грусти, «разочарован» и т. д. Веселого, бодрого, жизнерадостного человека не любят. О нем не пишут стихов, веселый человек — шут гороховый. Слово «смешон» равнозначно слову «пошл, глуп» и т. д. У нас слово «смешной парень» — одновременно хороший парень, положительный парень; грустному навешают бесконечное количество самых нелестных эпитетов, и уж конечно никакая здравомыслящая девушка не станет с ним гулять.

Спешу оговориться, что из сказанного не следует, что мы собираемся объявить вне закона м у з ы к а л ь н у ю краску «минор». Это было бы вредным упрощительством. На примере необычайно подъемной и бодрой песни «гремит, ломая скалы, ударный труд», в значительной части написанной в миноре, можно убедиться, что чрезвычайно обогащая и расширяя заразительность мелодий, она ни в коей мере не делает песню упадочной и демобилизующей.

Уверенно и радостно смотрит в завтрашний день рабочая и колхозная молодежь. Социализм входит в быт и сознание людей, и поэтому быт молодого человека нашей эпохи — это первый адрес, по которому надо обращаться товарищам, целеустремленным на создание советской музыкальной комедии. Стоит понять например причины спроса, который мы имеем на балалайки, гармони, гитары и т. д. Стоит взяться подсчитать, записать и проанализировать настроение частушек, сочиненных молодежью.

Зритель настойчиво требует у радио, кино, театра хорошей песни. Песни, которые не надо было бы учить со специальным инструктором «в порядке общественной работы», как это часто бывало с музыкальными изделиями рамповцев, а песню, которая сама бы пелась и не только в колоннах на демонстрации, а просто в быту.

Требование это настолько настойчиво, что несмотря на то, что большинство режиссеров кино считают ниже своего достоинства прислушиваться к желаниям зрителя и предпочитают работать «на будущие поколения» (которые, мол, поймут, оценят и памятник воздвигнут)— тем не менее в 75% выпускаемых фильм за волосы тянут изо всех сил упирающийся патефон и заводят «доходчивые» пластинки. Зритель, уходя с такой фильмы, уносит с собой не основной образ ленты, а «занозу в ухе» на счет какой-нибудь «малютки Мэри», которая прольет на чьи-то губы «пену кружев и волос своих теплый дождь». В результате и невинность не соблюдена, потому что вставить в фильму шансонетку, это значит пойти за самыми скверными вкусами худшей части зрителя, и капитал не приобретен, потому что никогда такого рода песенка не станет массовой, и фильма непоправимо запачкана.

Товарищи не понимают, что разбор того, что нравится и не нравится зрителю, короче говоря — анализ «опроса» должен занять одно из важнейших мест в работе не только режиссеров, но и научно-исследовательских институтов, методкабинетов и т. д. В самом деле, неужели же получившее такое колоссальное распространение «черные глаза» или песенки, обыгранные «Путевкой», поются потому, что пришли к нам из лагеря белой эмиграции или блатного мира. Конечно же нет! Очевидно наши композиторы, занимающиеся массовой песней, на какой-то запрос зрителя не ответили, где-то оставлена пустота, которая, так сказать, «за неимением гербовой» заполняется халтурой, а подчас и вовсе антисоветской песней. Но от этой халтуры надо не отмахиваться брезгливо, а проанализировать ее и понять фокус, делающий эти песни если не массовыми по существу, то «массовыми» по распространению.

У нас есть довольно много хороших песен для демонстраций, походов и т. д., но если парень едет с любимой девушкой

на лодке, или наоборот его девушка уехала с другим парнем, а он остался на берегу с «носом» и с гитарой, то наивно думать, что парень запоет «братишка наш Буденный, с нами весь народ».

А что ему петь?

Здесь пустое место — дырка, и эту дырку заполняют «черные глаза», в нее уютно устраивается «Любка», которая «в кожаной тужурочке лежит», и т. д.

Вот эти «черные глаза» мы и собираемся оттуда вышибить, и не административным запрещением, как это сделали рапмовцы, а хорошей увлекательной песней, шуточной и лирической.

Большая и почетная задача — создать массовую песню на каждый день, так сказать, для личной жизни — тем не менее не является нашей главной и единственной задачей; главное — работа над методами использования музыки в звуковом кино. И вообще надо сознаться, что здесь звуковой кинематограф дальше устарелых приемов времен «Царя Федора» почти не двинулся.

Музыка в фильму вводится обычно бытовая, и ее присутствие стыдливо прикрывается фиговым листком какой-нибудь в подходящей момент зашедшей во двор шарманки или музыкальной соседки, играющей душещипательный вальс. В лучшем случае музыка аккомпанирует какому-либо эпизоду, то есть работает примерно так же, как и в первом случае, но без оправдания источника звука.

Вряд ли нужно доказывать, что такое оскорбительное положение музыки бьет в первую очередь не по композиторам, в подавляющем большинстве бракосочетающимся с кинематографом никак не по любви, а по режиссеру, который, пользуя таким ресторанным методом музыку, безжалостно сбворовывает самого себя и, что еще хуже, зрителя, который, прослушав сотни тысяч метров, до сих пор не учуял запаха подлинной синтетической фильмы, то есть многограннейшей по окраске, сильнейшей по впечатляемости группы киножанров.

Если музыка, сопровождающая тот или иной эпизод в звуковой фильме, никогда не шокирует зрителя, то этим мы обязаны исключительно безымянным героям — таперам немых кино, проигравшим под фильму вообще все, что играется, и приучившимся не замечать такого рода музыку. Движение вообще безропотнее всего ассоциируется с музыкой. Это не только молодые традиции «великого немого», но и с незапамятных времен идущие традиции матери искусств — танца.

Если же поставить вопрос о несколько ином использовании музыки в звуковой фильме, сразу станет все сложным и трудным.

Сколько бы не клялись подзаголовки массовому зрителю, что предлагаемая ему фильма суть музыкальная комедия со всеми вытекающими отсюда последствиями, — последствия не вытекают! Запевшего или затанцевавшего в фильме персонажа зритель воспримет только как поющего или танцующего и никогда не поверит, что он изъясняется с другим персонажем средствами песни или условного танцевального движения.

Кино не имеет традиций синтетических жанров, тех самых традиций, которые заставляют европейца уходить из китайского театра с сильно амортизированными барабанными перепонками и головной болью и оставляют китайца мирно дожевывать свой завтрак и наслаждаться ювелирной работой актеров.

Актер в кино не должен петь, а разговаривать, не танцевать, а ходить, иначе фильма — не искусство, и вместо зрителя — холодный недоумевающий зал.

Мне кажется, что именно поэтому большинство режиссеров звукового кино тянутся к тихим темам «переживаний на диване тети Мани и дяди Вани», и с девственной белизны экрана густо попахивает натуралистической бытовщинкой.

Но мало того, что зритель, идущий в театр, имеющий традиции музыкальных жанров, не будет удивляться, когда персонаж начнет изъясняться песней или речитативом. Не трудно заметить обязательное присутствие в театральной опере и оперетте экзотики, оправдывающей поющего персонажа (фрак с точки зрения зрителя, никогда не видавшего живого городового, — тоже экзотика).

Таким образом нам, работающим над синтетической фильмой, прежде всего пришлось столкнуться с необходимостью создать специальные условия, при которых персонаж получит право запеть. Оговариваемся, что приемы, о которых мы сейчас будем говорить, только попробованы в «Гармони», полным голосом они будут работать в «Иринкином рекорде».

Общеизвестен факт, что если бы на пути не стало наше несовершенное европейское ухо и по образу и подобию его созданная пятистрочная нотная линейка, которые относят все, что не тон и не полутон, в темную область фальшивых звучаний и шумов, то талантливый автор, сочетающий в себе драматурга, режиссера и композитора, смог бы дать не только словесный материал спектакля, но и точный смысл каждой фразы, то есть интернациональное осмысление ее. Он избавил бы актера от ненужного шаманства над текстом и угадывания смысла, запрятавшегося под молчаливые ряды букв, оставив ему высокое искусство освоения и претворения в движение и звук точного драматургического образа.

К сожалению —это мечты, пока не пошедшие дальше настройки одного из двух одновременно работающих роялей на четверть тона ниже и бесшумного существования кружка друзей четвертьтонной музыки. Попрежнему авторы жалуются, что их в том или ином театре не поняли и исказили, и попрежнему со смертью актера и режиссера высокоталантливые музыкальные композиции их ролей и спектаклей уходят в небытие. Тем не менее музыка в нашей обыденной речи существует. Неизменно при спокойном состоянии на квинту вверх от среднего тона данного человека подымается вопрос и мягкой успокаивающей квартой вниз звучит ответ. При возбуждении интервалы удлиняются и, скажем, интонации двух ругающихся торговок за несколько секунд до того, как они вцепятся друг другу в волосы, можно записать нотами на обыкновенную пятистрочную линейку.

Исходя из этого, мы утверждаем, что музыка исподволь, музыка, рожденная из бытовой интонации путем постепенного омузыкаливания или вернее упрощения ее сложности и доведения до понимания «европейского уха» средствами выведения промежуточных между полутонами звучаний, — это первая богатейшая возможность не сфальшивить, если актер, окруженный в кино реальнейшими вещами, не заговорит, как в жизни, а запоет.

Мы нарочито подчеркиваем постепенное «омузыкаливание», так как известно, что явление «вдруг» возникающее будет работать сильнейшим раздражителем и следовательно остановит внимание на своем возникновении.

В нашей работе мы широко пользовались рождением музыки не только из бытовой интонации, но и из ритма и шума. Так например в одном из эпизодов аплодируют на реплику героя картины. Ребятишки, сбсевшие сцену клуба, как это часто бывает, аплодируя, начинают выхлопывать ладошками песенный ритм. Постепенно в это веселое занятие втягивается весь зал. Первые реплики возникающего разговора (разумеется, написанного стихами) уже имеют под собой этот отбиваемый ладошками аккомпанемент. На следующую реплику вступает оркестр, причем музыка написана и оркестрована так, что она служит только призвуком, дополняющим сухой треск аплодисментов (пичикатто). Еще через реплику аплодисменты уходят, и дальнейший разговор, уже ставший речитативом, ведется просто на оркестре, а отсюда до пения рукой подать.

Или — на гулянке ребята поют песни под гармошку, действие перебрасывается в другое место, песня слышна издали, но разговор, происходящий в этом новом эпизоде, ведется под аккомпанемент издали слышной гармошки и хора, а потом оркестра. Описанное же раньше постепенное «омузыкаливание» ритмически организованных интонаций дает возможность диалог превратить в дуэт и т. д., что вообще в звуковом кино в силу метража, недостаточно идеальной записи и пр. очень дорого стоит.

Театральный драматург и прозаик — менее законные люди в кино, чем поэт. Если это многим покажется спорным вообще, то вряд ли кто-либо возьмется оспаривать правильность нашей точки зрения в приложении к жанру «музыкальной комедии и драмы. Поэзия, содержащая в себе не только ритм, но зачастую и явно слышимую музыку, как нельзя больше помогает нам расширить поставленные проблемы.

Я думаю, что примеры умножать не следует, тем более, что рассказывать о музыке чрезвычайно трудно. Ее следует слушать.

Совершенно понятно, что построение такого рода фильмы требует совершенно иной организации подготовительного периода, в частности композитор-гастролер в такой работе участвовать не может.

Если Л. В. Кулешев смог бы осуще-

ствить свою фильму и без репетиционного периода (удлинился бы срок, может быть ухудшилось качество сценария и актерской работы), то мы, если бы даже обладали опытом и уменьем Кулешева, не смогли бы поставить свою фильму без репетиционного периода, так как актер, помимо знания стихотворного текста и пятнадцати песен, должен знать десятки страниц сложнейшей музыки, на ритмах которой строится мезансцена, диалог, мимика, жест и т. д. Здесь, мне кажется, уместно сказать о тех трудностях, с которыми мы столкнулись, подбирая актеров для нашей фильмы. Ведь нам нужен поющий и танцующий актер. Актеры из театров оперетты не могут работать в кинематографе из-за того, что та фальшь, которая вообще чувствуется у театрального актера, пришедшего в кино, существует у них возведенная в N степень и так глубоко ушла в навыки и вкус опереточного актера, что для «вышибания» ее потребуются годы. У оперного актера, кроме того, что он в большинстве случаев не актер, а только певец, на крупном плане будет такая мимика, что желающих смотреть это зрелище найдется немного.

Музыкальная фильма имеет будущее и следовательно время организовывать группу актеров и даже специально готовить их.

Возвращаясь к вопросу подготовительного периода, исходя из нашего опыта, нам кажется, что правильно его организовать так, чтобы до начала съемок был закончен постановочный план, написан клавир, проведена та часть работы актером, которая в театре называется «работой за столом», то есть осмысление текста, освоение материала фильмы и т. д. Начисто же репетировать нужно не всю фильму оптом, а разбив эту работу на три очереди, ибо эпизод, начисто сделанный в начале работы, а снимающийся в конце, потеряет свежесть, перестанет волновать актера, механизируется и на съемке зазвучит не премьерой, а сстым обношенным спектаклем.

Особую главу надо посвятить вопросу о монтаже, но хотя и заживает лоб на первых порах расшибленный об эту сложнейшую, получившую совершенно специфические особенности в музыкальной фильме задачу, все же высказывание об этом ограничу пока только коротким заявлением, что место монтажа не в конце фильмы, а в значительной мере в процессе съемок и даже до них.

---

*Арт. Л. П. Орлова (Анюта Глазкина) в фильме «Джаз - комедия»*

*Реж. Г. Александров*
*Опер. В. Ильсен*

# Два года „практики" РоссАРРК

*Р. КАЦМАН*

Есть книги, которые читаешь по ночам, читаешь снова и снова, переживая, волнуясь, радуясь, плача, смеясь. Книги — которые глубоко входят в чувства и сознание читателя.

Такие книги в наших библиотеках зачитывают «до дыр», несмотря на огромные тиражи. Книги эти занимают почетное место в библиотечках рабочего и колхозника. Книги эти рабочий и колхозник по праву называют интересными, своими любимыми книгами. Советские писатели все успешнее и успешнее пополняют фонд интересных и любимых строителями социализма книг и этим помогают строительству социализма.

Рабочий и колхозник стал не только культурным читателем, но и культурным зрителем. В кино его уже не может удовлетворять так называемый «середнячек». Он давно в основной своей массе отвернулся от потрепанных заграничных «салонных» картин. Предъявляя все большие требования к литературе, театру, музыке, он предъявляет их и к кинематографии, самому массовому из искусств.

От кинематографии ответа на эти требования массовому советскому рабочеколхозному зрителю пришлось ждать долго.

Первым настоящим, хорошим, искренним ответом была картина «Встречный». «Встречный» смотрели так, как прочитывают интересную, любимую книгу. Смотрели снова и снова, переживая, волнуясь, радуясь, плача, смеясь.

Большой любовью полюбили героев «Встречного». Они, как бы сойдя с экрана, продолжали свое существование в сердцах зрителей. Они жили, работали, любили, боролись совсем рядом, в едином строю строителей социализма.

«Встречный» нельзя было смотреть бесстрастно. Картина «брала» зрителя жизненностью, правдивостью, человечностью, большевистской устремленностью, большим осмысленным содержанием, воплощенным в глубокие, волнующие художественные образы, действенностью взаимоотношений героев,— сюжетной действенностью.

О «Встречном» много и горячо дискутировали в АРРК. Но в спорах о театральности, в демагогических утверждениях о консерватизме формы утонули отдельные крупинки верных мыслей о правильной установке Эрмлера и Юткевича на крепкий сюжет, о сюжетности «Встречного» — решающем качестве картины, определившем ее небывалый успех у зрителя. Руководство АРРК, возглавлявшее дискуссию, не увидело того, что сюжетность «Встречного» вычеркивает из советской кинематографии эпоху «агитпропфильмы». Дискуссия прошла мимо ведущей причины успеха «Встречного».

РссАРРК имела возможность, должна была своевременно на конкретном примере «Встречного» во весь рост поставить вопрос о сюжетности киноискусства, о сюжете в фильме. Но запутавшись в дискуссионных дебрях, АРРК этого не сделала. Вопрос о сюжетной фильме заглох в самом своем зачатии. Он не значился в «повестке дня» творческой дискуссии.

Проблема сюжета поставлена сейчас в кинематографии и уже разрешается без АРРК.

По вине РоссАРРК потеряно два года, прошедших после «Встречного», после исторического решения ЦК ВКП(б) от 23/IV—1932 года, блестящим ответом на которое явилась фильма «Встречный».

*На рыболовном траулере.*
*«Восстание рыбаков»*

*Реж. Эрвин Пискатор*
*Опер. П. Ермолов и М. Кириллов*

На опыте «Встречного» АРРК должна была поставить перед кинотворческим фронтом другую задачу — задачу связи с действительностью. «Встречный» был создан в непосредственном общении всего постановочного коллектива с коллективом пролетариев «Красного путиловца». Сценарий был рожден в цехах гиганта, в живой дружбе с рабочими завода «выносил» образ Бабченко актер Гардин.

АРРК не увидела в этом ничего симптоматичного, поучительного для всей кинематографии, отстающей от жизни страны, от темпов социалистического строительства.

Глубокое творческое общение отдельных кинематографистов с жизнью, практическая связь с действительностью осуществлялись без АРРК.

В свое время, даже после 23 апреля 1932 года, «модными» были «теории» о сценарном кризисе. Много говорили о привлечении писателя к сценарному творчеству, но никак не помогали этому внутри кинематографической среды.

Практическая творческая работа писателя в кинематографии, приход писателя в кинодраматургию уже начал реально осуществляться сейчас без должного участия АРРК.

Фильмы «Петербургская ночь», «Гроза» — несомненный успех в области экранизации классиков, кинематографического освоения классического наследства.

Эту же задачу в какой-то степени разрешают фильмы «Иудушка Головлев» и «Поручик Кижэ».

Разрешение этой задачи проходит без АРРК [1], молчаливо принявшей все вышеперечисленные фильмы.

АРРК не повинна в появлении таких картин как «Гроза», «Иудушка Головлев», «Восстание рыбаков», ранее — «Окраина», «Встречный». Эти картины явились результатом перелома, наступившего после 23 апреля 1932 года в творчестве отдельных мастеров советского киноискусства, окруженных заботливым вниманием партии, общественности, передового зрителя, а не результатом коллективного движения кинематографистов, которое должна была бы возглавить АРРК. Решение ЦК ВКП(б) о ликвидации РАПП, предлагавшее «провести аналогичное изменение по линии других видов искусства», не послужило фактором активной перестройки РоссАРРК.

За эти годы колоссальнейшую работу провели оргкомитет Союза советских писателей, Союз советских художников, советских архитекторов, творческие организации других областей искусств. И только РоссАРРК существовала как некий необитаемый остров. С РоссАРРКом соревновалась в бездеятель-

[1] Здесь мы считаем нужным оговориться: создание «Грозы» и ряда других ленинградских картин несомненно не проходило без участия ЛенАРРК. Не в пример всей РоссАРРК, центр которой находится в Москве, Ленинградская организация очень неплохо и насыщенно работает.

ности Украинская АРРК, «практика» которой требует особого освещения.

Если по-настоящему осознать «содержание» бездействия АРРК, то можно легко увидеть, что именно здесь кроется одна из основных причин дела Роома, низкого уровня критики и самокритики в кинематографии и не имеющая себе равных в смежных областях искусства изолированность творческих работников от широкой советской общественности.

Отдельные победы на фронте кинематографии за эти два года были победами одиночек.

АРРК, формально объединяя всех кинематографистов, «поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», фактически своим бездействием объективно тормозила их движение вперед, направленное к осуществлению задач, поставленных перед ними решением ЦК. Творческая кинематографическая среда объединялась АРРК, раздробленной по ячейкам отдельных кинофабрик; в этих ячейках, во всей АРРК, в руководстве АРРК (и в этом — самое трагическое) был застой, рожденный двухлетней спячкой, а это привело к застою во всей кинотворческой среде, в ограниченности интересов и изолированности. АРРК не подвергла вновь выходящие картины, авторами которых являлись сами же члены АРРК, коллективным обсуждениям, не воспитывала в членах АРРК чувства творческой критики и самокритики. Вот почему например дело Роома квалифицировалось как хозяйственное преступление, в то время как оно было преступлением конечно творческим, идейно-творческим. Только так можно расценивать метание Роома от сценария к сценарию с тем, чтобы наконец взяться за комедию, начав работу на ней с пресловутого шефства. Эта основная сущность дела Роома, нам кажется, до сих пор так и осталась не разоблаченной в АРРК.

Мы не намерены продолжать «список благодеяний» РоссАРРК. Слишком очевидно, в свете задач, стоящих сейчас перед советской кинематографией, все то, что АРРК не сделано.

Сейчас нужно ставить вопрос о переломе, немедленном переломе. Потерянные по вине руководства РоссАРРК два замечательных года требуют удвоенной, утроенной энергии, боевой мобилизованности, повседневной работы.

Для такой работы, для подлинного перелома есть прочная основа — запущенные в производство новые фильмы и открытый в Москве «Дом кино», не могущий не явиться, по примеру «Дома кино» ЛенАРРК, плацдармом оживления деятельности АРРК.

Существование «Дома кино» в Москве не может не помочь оздоровлению всей организации. Но считать, что меры оздоровления АРРК сосредоточены только в «Доме кино», значит замазывать истинное положение вещей. Ибо подлинные причины скрыты в людях, в руководстве, не сумевшем за эти два года сделать организацию боеспособной. Руководство РоссАРРК не снисходило к повседневным практическим делам, отнюдь не организационным конечно, а творческим, ибо заседаний все-таки было немало, но пользы от них почти никакой.

Решение ЦК ВКП(б) от 23 апреля остается для РоссАРРК боевой программой действий. Всяческие разговоры о перестройке нужно прекратить, ибо пора уже не говорить, а по-настоящему работать. Превращать систематическую «перестройку» в содержание всей работы организации, значит совершенно сознательно уходить от боевых задач, стоящих перед РоссАРРК. До сих пор руководство РоссАРРК плохо справлялось с этими задачами. Отсюда вывод — необходимо укрепить руководство РоссАРРК. И одновременно повысить ответственность каждого арковца за работу своей организации. Без этого АРРК не сдвинуть с мертвой точки.

Ответств. редактор К. Юков Зав. редакцией Г. Виноградов

**Издатель — Журнально-газетное объединение**

Уполномоченный Главлита Б—85562 Зак. типогр. № 188. Зак. изд-ат. № 141 Тираж. 4 000
Объем журн. 4¼ п. л. Колич. зн. в печ. листе 70528 СтАт. Б5-176×250 мм
Поступ. в производство 27/IV—34 г. Подписан к печати 26/V—34
**Тех. редактор А. Ростиславов**

**Адрес редакции — 1-й Самотечный пер., д. 17, тел. Дл-43-80**

Журнал набран и отпеч. в 7-й тип. „Искра революции" Мособлполиграфа Москва, Арбат, Филипповск. пер., 13

ПРОДОЛЖАЕТСЯ
ПОДПИСКА на 1934 г.

# ТЕАТР и ДРАМАТУРГИЯ

ежемесячный общественно - политический, художественный журнал театра, драматургии и критики.
Отв. редактор—А. Н. АФИНОГЕНОВ.

**Театр и драматургия**
ставит задачей консолидацию творческих сил советской литературы и театра на основе борьбы за социалистический реализм, на основе утверждения ведущего значения драматургии на театре.

**Театр и драматургия**
учитывая практику советского и мирового театра, разрабатывает в свете марксистско-ленинской философии вопросы драматургии, творческого взаимоотношения театра и драматурга, вопросы актерского и режиссерского мастерства, творческих систем советского театра, проблемы национального, самодеятельного и колхозного театра и т. д.

**Театр и драматургия**
рассчитан на квалифицированного работника сцены, драматургии и литературы.

**В каждом номере „Театра и драматургии"**

1. Статьи и критические обзоры советского и мирового театра.
2. Монографии о драматургах и актерах.
3. Обзор печати.
4. Театр СССР.
5. Библиография.
6. Пьеса советского или иностранного драматурга, снабженная литературными и режиссерскими комментариями.

**Театр и драматургия**
выходит тетрадями по 10 печ. листов со многими многокрасочными и одноцветными иллюстрациями (тифдрук, фототипия).

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
12 месяцев — 72 руб., 6 мес. — 36 руб. 3 мес. — 18 руб.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:
Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

ПРИЕМ ПОДПИСКИ
НА 2-ю СЕРИЮ БИОГРАФИЙ
под общим названием

# ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

издаваемых при ближайшем участии
М. ГОРЬКОГО.

Журнально-газетное объединение выпускает в 1934 году 2-ю серию книг, посвященных биографиям выдающихся исторических деятелей, работавших в области науки, техники, политики, литературы, искусства и других отраслях культуры.
К написанию биографий привлечены лучшие советские писатели, журналисты, ученые.
Каждая биография будет изложена в живой увлекательной форме, снабжена иллюстрациями научного и бытового характера.

В течение 1934 года будут изданы 24 выпуска биографий:

Вагнер — автор А. А. Сидоров
Желябов — автор А. Воронский
Радищев — автор Михаил Жижка
Пастер — автор М. Завадовский.
Франклин — автор В. Владимиров.
Дантон — автор Ц. Фридлянд.
Салтыков-Щедрин—автор Я. Эльсберг.
Байрон — автор А. Виноградов.
Чехов — автор Юрий Соболев.
Бальзак — автор П. С. Сухотин.
Кромвель — автор А. Вольский.
Леонардо да Винчи — автор А. Дживилегов.
Лермонтов — автор К. Большаков.
Мусоргский—авторы П. Слетов и В. Слетова.
Парацельз — автор Владимир Проскуряков.
Форд — автор Н. Беляев.
Некрасов — автор Л. Б. Каменев.
Тальма — автор Александр Дейч.
Бебель — автор Г. Зиновьев.
Эдисон — автор М. Я. Лапиров-Скобло
и др.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:
12 месяцев (24 книги) — 25 руб. 20 коп.
6 месяцев (12 книг) — 12 руб. 60 коп.
3 месяца (6 книг) — 6 руб. 30 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:
Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА

орган оргкомитетов Союза советских писателей СССР и РСФСР

Выходит 1 раз в два дня.

Подписная цена: 12 месяцев — 30 руб., 6 месяцев — 15 руб., 3 месяца — 7 руб. 50 коп.

## ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

ставит своей задачей марксистско-ленинскую разработку истории русской общественной мысли и истории литературы.

Подписная цена: 12 месяцев — 42 руб., 6 месяцев—21 руб.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

1 руб. 50 коп.

16320

АРХИВ
7 ИЮН 1934
Г.Ц.К.П.